

08
9 7713354 14008

hudobný život

ROČNÍK LI

7-8

2019

2,92 €

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Pro musica nostra Sarossiens / Thursoviensi / **Rozhovor:** Eva Blahová /
Hudba det'om: Marionety z Lubeníka / **Hudobné divadlo:** 150 rokov Viedenskej štátnej opery

Arve
Henriksen
prijíma nové výzvy

Edin
Karamazov



16 – 24 / 09 / 2019

bratislava

medzinárodný
festival komornej
hudby

Konvergencie 20

1999–2003

podujatie sa koná
pod záštitou primátora
hlavného mesta SR bratislavы
matúša VALLA

2004–2012

2013–2019

konvergencie.sk

facebook.com/konvergencie / festival_konvergencie / youtube.com/FestivalKonvergencie

generálny partner



partneri



mediálni partneri



vstupenky



festival z verejných zdrojov
podporil fond na podporu umenia



Editorial

Vážení čitatelia,

sme radi, že vám môžeme predstaviť letné dvojčíslo, ktoré je skutočne rozsiahle a pestré nielen svojou formou, ale predovšetkým obsahom. Napríklad čo sa spravodajstva týka: posledný mesiac pred letnými prázdninami to na domáčich podiách doslova „vrelo“. Na pôde kamenných inštitúcií, kde vrcholili koncertné sezóny či posledné operné premiéry, doznievali „hudobné jari“ (spomieniem aspoň Trnavu, kde v Bazilike sv. Mikuláša zaznel na unikátnom malom bezpečádlovom pozitíve Valentina Arnolda z roku 1783 jeden z organových koncertov Georga Friedericha Händla a v pláne je postupné uvádzanie osatných), prebiehali festivaly s úctyhodným počtom „krížkov“ (44. ročník Gitarového festivalu J. K. Mertza), ale aj o čosi mladšie (II. ročník skalických Divergencií). Nesmierne životodarnou sa ukazuje konцепcia

nových, v našich pomeroch nie celkom tradičných putovných festivalov Pro musica nostra Sarossensi a Pro musica nostra Thursoviensi. Oba súčasťmi „len“ do svojho druhého ročníka, no idea tematického prepojenia zaujímavých historických lokalít s hudobným oživením je viac ako chválighodná. Navyše, osvetená dramaturgia ponúka ich návštevníkom nielen špičkový hudobný zážitok, ale pútavou formou upriamuje pozornosť na hudobno-historické či architektonické súvislosti. Ostáva len zaželať: „Ad multos annos!“

Formát dvojčísla poskytuje rozsiahlejší priestor na rozhovory a za povšimnutie (i oddychové dovolenkové čítanie) stojí všetkých sedem. Či už ide o svetovo renomované osobnosti (gitaristu a lutnistu Edina Karamazova určite mnohí zaregistrovali po boku Stinga a jeho nie práve najvydarenejšieho „dowlandovského“ albumu Songs From the Labyrinth a nórsky trubkár Arve Henriksen patrí už roky k vyhľadávaným umelcom, ktorí napríklad len v rámci vydavateľstva ECM participuje na dvoch desiatkach titulov) alebo o piliere našej domácej interpretácej (Milan Paľa), pedagogickej (Eva Blahová) či muzikologickej a redaktorskej praxe (Marta Földešová). Unikátny projekt Marionety z Lubeníka, určený predovšetkým najmladším poslucháčom, predstavujú členovia súboru Solamente naturali, Miloš Valent a Peter Vrbinčík, spolu s členom bábkového divadla Teatro Ponsoni, Jurajom Hamarom. A nakoniec: nedaleká Ostrava bude už o niekoľko dní žiť festivalom novej a experimentálnej hudby Ostravské dni 2019 a nielen o tom, čo všetko jeho návštěvníkov čaká, ale aj o osudoch spiritus movens podujatia, skladateľa a flautistu Petra Kotíka (pozoruhodné sú jeho spomienky na Johna Cagea, Philipa Glassa či Xenakisa) sa dozviete na stránkach aktuálneho Hudobného života.

Pokojné letné čítanie praje
Peter MOTÝČKA



Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

2 Predčasná radosť z Bacha, Eroica ako tăžisko, Divergencie 2019 – sviatky hudby v Skalici, EnsembleSpectrum: Rezonancia farieb II, Osem rokov lumenilis Cithara, Cena Ľudovíta Rajtera 2019, Pocta Pavlovi Krškovi, Óda na Händla v Trnave, Šest' strún rôznych príchuť, Ohliadnutie sa za Košickou hudobnou jarou, Pro musica nostra Sarossensi, Pro musica nostra Thursoviensi, ŠKO Žilina, Ensemble Ricercata: Cantéyodjayâ

Rozhovor

6 Edin Karamazov: „Hranie na ulici bolo dobrou školou.“ O. Veselý
12 Milan Paľa: „Časom zrejme opäť nájdem chut...“ R. Kolář
18 Eva Blahová: „Chceme pomôcť našim laureátom, aby sa dostali do sveta.“
L. Dohnalová

Seriál

21 Účinky hudby na zdravie hudobníka – Ergonomia a zdravotné aspekty hry na drevencích dychových nástrojoch – flauta, hoboj, fagot M. Vencel

Rozhovor

24 Ostravské dni 2019 – festival novej a experimentálnej hudby O. Veselý

História

28 Juraj (Jiří) Družecký: skladateľ, ktorého odkaz presahuje Slovensko P. Pekarčík

Hudba det'om

30 Marionety z Lubeníka L. Luknárová, V. Štubňová

Zrkadlo času

32 Marta Földešová – ked' je práca záľubou M. Jurčo

Hudobné divadlo

35 Nedotiahnuté Hoffmannove poviedky v SND J. Červenka

36 Dom na Ringu: 150 rokov Viedenskej štátnej opery R. Bayer

Zápisník

38 Ked' klavír stretol revolúcii S. Bei

39 Mená tvorcov Prsteňa Nibelungovho v Bayreuthe 2020 / Slavnostní návrat Renée Fleming do Prahy. Projekt k 30. výročí sametové revoluce. R. Bayer, M. Júzová

Zahraničie

40 Praha: Francouzske, italské, nemecké a španielske špičky na Jaře M. Júzová

42 Viedeň: Verdiho Otello V. Polakovičová

43 Viedeň: Žena bez tieňa, 150 rokov Viedenskej štátnej opery V. Polakovičová

44 Drážďany: Neopakovateľné chvíle hudby a nástočivé vízie mieru A. Schindler

46 Gohrisch: Kde sa možno dotknúť Dmitrija Šostakoviča A. Schindler

47 Drážďany: Hrozivá vízia budúcnosti z minulosti R. Bayer

48 Praha: Premiéra Dalibora v období stávkové pohotovosti Národního divadla M. Júzová

49 Praha: Dobre sa oň postarajte M. Možišová

50 Kroměříž: Premiéry na FORFESTE 2019 E. Letčanová

Jazz

52 Arve Henriksen: apetit prijímať nové výzvy P. Motyčka

54 David Kollar x Arve Henriksen: dvakrát dva P. Motyčka

Recenzie

55 Kam/kedy

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapisané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara, Andrej Šuba
Šéfredaktor: Peter Motyčka - Jazz, Spravodajstvo (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, peter.motycka@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář - Spravodajstvo, Skladba / skladateľ mesiaca, Portrét, Súčasná hudba, Recenzie CD / DVD / knihy, (robert.kolar@hc.sk), Robert Bayer - Hudobné divadlo, Zahraničie (robert.bayer@hc.sk)
Jazykové redaktorky: Zuzana Konečná, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Predčasná radost' z Bacha

Johann Sebastian Bach a Dmitrij Šostakovič tvorili programovú náplň abonentného koncertu 30. a 31. 5. **Orchester Slovenskej filharmonie** so šéfdirigentom Jamesom Juddom a so sólistom **Mikim Skutom** boli aktérmi tohto večera, a to opäť pred zaplneným auditóriom.

V prvom programovom polčase odznel *Koncert pre klavír a orchester č. 1 d mol BWV 1052*. Vyslovene som sa tešil na opäťovné stretnutie s Bachovou hľbou – žiaľ, ukázalo sa, že moja radost bola predčasná. Začnem teda Achillovou päťu interpretácie, ktorou bola nepresná a nevypracovaná hra orchestra. Hromadili sa nevyčísliteľné nepresnosti v súhre, „dobehanie a predbiehanie“ sólistu. Nebolo počuť kompaktné znenie orchestrálneho telesa, len jednotlivé „vyčnievajúce“ zvuky nástrojov. Postupne som si začal uvedomovať, že tu ide o orchestrálnych hráčov, ktorí majú za úlohu stvárať komornú hľbu ako žánr. Netreba vysvetľovať, že komorná hľba a jej interpretácia má svoje výsostné špecifika. Je to žánr, ktorý treba vytrvalo pestovať, skoro ako anglický trávnik... Zvuk orchestrálneho telesa nemal dokreslený komorný charakter – navýše neboli jednotný a farebne plastický. Naštastie, sólista bol voči nedostatkom svojich orchestrálnych partnerov imunný. V maximálnej miere sa sústredil na náročný sólový part. Jeho Bach bol mužný, priamočiary a muzikálny. Každá hľbna fráza, každý detail bol zaradený do širšieho kontextu a do koncertantných súvislostí. Interpretáčne problémy orchestrálnej časti súvisia, žiaľ, s tým, že nielen Bach, ale všeobecne ba-

rovská hľba sa v programovej skladbe SF objavuje zriedkavejšie. Možno existuje obava, že poslucháčov tátu dramaturgia neosloví... Strenutie s hľbou J. S. Bacha však bolo dôkazom, že netreba mať obavy. No problém je oveľa hlbší. Warchalovci chápali Bachovu hľbu ako dar a posolstvo nebies. Stačí odchod jedného človeka a múzy onemejú. Interpreti, ktorí dnes nepochopili umelecké posolstvo J. S. Bacha, žiaľ, ani nevedia, o čo prišli.

V druhej časti koncertu odznela Šostakovičova *Symfónia č. 11 g mol, op. 103, „Rok 1905“*. Jednotlivé časti symfónie majú programovú

ných obrazoch. Na dno Šostakovičovej umeleckej obrazotvornosti dovidia tí, ktorí sa ponorili a pochopili priepastnú a bolestnú hľbku jeho ruského kompozičného jazyka. Kto dobre počúva túto hľbu, cíti, že autor trpí, že zápasí so svojou bolestou, že sa ponára do ľudských osudov, že hľadá východiská v bludných labyrintoch a že neraz stráca naděj, aby v zápatí mohol uveriť. Šostakovičova symfónia je teda spovedou ruského národa, výpočtom hriečov a utrpení – no zároveň i rozrehením, odpúšťaním a očistou. James Judd a orchester si vzájomne v tomto diele porozumeli. Navzájom sa inšpirovali a spoločne prežívali famóznú Šostakovičovu hľbu, ktorá zanechala hlbokú brázdu v každom poslucháčovi.



M. Skuta, J. Judd a sláčiková sekcia SF (foto: J. Lukáš)

náklonnosť opisovať udalosti, ktoré sa v spomenutom roku v Rusku odohrávali: Palácové námestie, Večná pamiatka atď. No v skutočnosti, ako vždy, u Šostakoviča nemožno jeho kompozičný jazyk pretlmočiť do verbálnych formulácií. Tak má i *Symfónia g mol* svoju kompozičnú výrečnosť zapečatenú v hľob-

V prípade umeleckého odkazu J. S. Bacha a D. Šostakoviča v rozpätí troch stáročí platí Goetheho výrok, že „umenie je ako ovocný strom, z ktorého si každý odtrhne toľko, kolko dosiahne“. Týka sa to interpretov, poslucháčov a napokon i recenzenta.

Igor BERGER

Eroica ako t'ažisko

Symfonický koncert zo 6. a 7. 6. bol programovo zacielený výlučne na majstrov viedenského klasicizmu – Haydna, Mozarta a Beethovena. Orchester SF so šéfdirigentom Jamesom Juddom v jeho úvodnej časti siahal po Haydnovej *Symfónii č. 85 B dur Hob. 1:85 La Reine*. Ide o dielo vytvorené s typickou ľahkosťou, kde napr. v menuete Haydn siahal (s jemnou tematickou modifikáciou) po vtipnej myšlienke zo záverečnej časti *Klavírneho koncertu D dur*. Z celej symfónie vyžaruje rozkoš, radost a hravosť. Krátke pochmúrnejšie partie sú len obláčikom v ziarivom slnečnom svete. Interpretácia podčiarkla jednoduchú radosť a hravosť. Symfónia bola detailne prepracovaná a pôsobila presvedčivo v duchu Haydnovho myšlienkového posolstva. Prudké striedanie dynamickej rozmanitosti bolo vždy prirodzené a roztopašné. Bolo cítiť, že dirigent spolu s orchestrom popracoval dôsledne na všetkých detailoch tohto úsmevného symfonického posolstva.

V prvej časti programu odznela aj Mozartova *Symfónia č. 31 D dur KV 297, „Parížska“*. Za-

tial' čo Haydn dokáže priam vyčerpávajúco varírovať jednu a tú istú tému, Mozart plným priehrštím rozdáva svoje myšlienkové bohatstvá – sčasti redukuje variačnú prácu, smeruje skôr k evolučnej symfonickej stavbe, inšpirovaný fascinujúcou architektúrou Paríža s jeho aristokraticou vnešenosťou a pompéznosťou. Mozart tu priam cielavedome nasledoval ďalšie vývojové cesty symfonizmu ako víziu budúcnosti. Interpreti si boli plne vedomí náročnosti tohto diela a ponúkli výsledok svojej práce na detailoch v oblasti rozkošatenej dynamickej škály, odkryvania tematickej rozmanitosti a myšlienkového bohatstva.

V druhej časti koncertu odznela Beethovenova *Symfónia č. 3 Es dur op. 55 „Eroica“*, ktorá je istotne prelomovým symfonickým dielom nielen v skladateľovom kompozičnom odkaze. Pôvodná dedikácia Napoleonovi, následne však sklamanie a rozčarovanie, ako i hľadanie skutočného zmyslu hrdinstva, teda všeľudského posolstva – to boli otázky, ktoré v procese dozrievania tohto diela sprevádzali

a zamestnávali autorovo hudobné myšlenie. Hovoriť špecificky o interpretácii *Eroiky* je mimoriadne náročné, pretože interpretáčny výklad tohto diela je natoľko zažitý, že každé porušenie tradičného chápania by bolo priam interpretáčnym rúhaním... Výklad symfónie je len jeden, a to je ten, ktorý nám zanechala tradícia – teda duchovné dedičstvo. Drobné odchýlky sú predsa len možné, pravda, v kozmetickom rozsahu. James Judd správne pochopil, že *Eroica* je Beethovenovou modlitbou o hrdinstve, statočnosti a odvahе, že je testamentom a kompozičným Desatorom, z ktorého nemožno nič ubrať, ani k nemu nič pridať. Okrem hrdinstva interpretácia v rovnankej miere zvýraznila i deprezívne polohy, ako i Beethovenove kompozičné asociácie na Heiligenstadtský testament. Smútočný pochod je skladateľovou víziou vlastného pohrebu. Priepastný posun z atmosféry hrdinstva do výzie smrti je výsledkom Beethovenovho duševného rozpoloženia. Interpreti v plnom rozsahu pochopili skladateľov ľudský zápas a podčiarkli tak rozmer hrdinstva, ako i slabosti a bolesti. Bol to jeden z príťažlivých koncertov na sklonku tohtoročnej jubilejnej koncertnej sezóny.

Igor BERGER

Divergencie 2019

sviatky hudby v Skalici

Ked' sa ozvú prvé tóny skalických Divergencií, je to jasný signál, že sezóna letných festivalov je tu. Tako (aj s myšlienkom na tamojšieho rodáka Mariána Vargu) nazvané večery hudby s medzinárodnou účasťou interpretov vstúpili koncertmi, v čase od 16. do 19. júna, do svojho druhého decénia.

Festival sa v Skalici, tomto pôvabnom a rázovitom meste na Záhorí, vďaka žičlivosti a pomoci miestnych, ale aj štátnej inštitúcií zabýval, zdá sa, natrvalo. Podujatí konaných mimo hlavných centier potešujúco pribúda, ich vysoká návštěvnosť a záujem publiku len potvrdzujú už klasicky vyriecknuté pravidlo o potrebnosti osvetvy pre získavanie nových poslucháčov. Zaužívánu a osvedčenú dramaturgickú štruktúru Divergencii doplnil tentokrát „avant-koncert“, ktorý sa 15. 6. konal na počest jubilea vokálnej pedagogičky Evy Blahovej, zviazanej so Skalicou. A čo už mohlo zniet väčšmi reprezentatívne, ako prezentácia jej celoživotnej činnosti zosobnená v umeníj jej žiakov? Počuli sme ukážku vzorového vokálneho umenia v množstve árií a duet (Vivaldi, Broschi, Händel, Mozart, Bellini, Čajkovskij, Rossini...) v stvárnení „výberovej vzorky“ bývalých aj súčasných frekventantov Blahovej triedy: skvelého basistu **Gustáva Beláčka**, mladé sopranistky (okrem iného tohtoročné laureátky Schneiderovej súťaže) **Soniu Warzyńskú** z Poľska, našu **Katarínu Kurucovú** a mimoriadnu chorvátsku me-



Slovenský komorný orchester

Slovenskej filharmónie. To, čo (aj autorsky participujúc) predviedol v rade kompozícii pre rozličné perkusie – od marimby po rozličné typy bubnov, bubienkov, kongá, bongá,..., bolo dychvyrážajúce. Priznajme, drieme v nás kus

va hymnická, patinou nepoznamenaná *Aká si mi krásna*. Vo veľmi dobrej kondícii prezentoval svoju spoloahlivú umeleckú kondíciu **Marián Lapšanský** v Mozartovom Koncerte d mol č. 20 a krásnym, objavným skutkom bol uvedenie

Missy Posoniensis pre sóla (**Martina Masaryková**, **Michaela Šebestová**, **Jozef Gráf**, **Tomáš Šelc**), zbor a orchester od Štefana Németha-Šamorínskeho. Skvelá skladba, dosiaľ viac skrytá v prítmiah archívnych zátiší, nielen potešila kultivovanou a vyspelou ré-



K.Stojanov a Moyzesovo kvarteto



Slovak Brass Quintet

zosopranistku **Sonju Runje**. Škoda, že koncipenti programu neodhadli psychologický limit recipienta. Dvojhodinový program akokoľvek vysokej kvality nedokáže udržať vnímanie adresáta v patričnom leveli. A to nehovorím o sprievode inak spoloahlivej **Xénie Maskalíkovej**, ktorá „čarovala“ non-stop na prenosnom nástroji vágneho znenia... Hlavným organizátorom Divergencí je osvedčené **Moyzesovo kvarteto**, takže mu tradične patril priestor v Jezuitskom kostole na ďalšom z koncertov. Ten okrem klasickej konštelácie ponúkol poslucháčom 16. 6. brilantné umenie excellentného hráča na bicích, charismatického Bulhara **Kirila Stoyanova**, člena

atavizmu, embryo prvotného motorického akcentu, rytmus a jeho variabilná tvárnosť si nás vždy podmaňuje. Talent a schopnosť hudobníka by bolo radno, najmä vzhľadom na minimálnu prítomnosť bicích ako autonómneho inštrumentu na našom koncertnom „trhu“ aj viac využiť...

Bazálnemu hudobnému vokusu Záhorákov, akokoľvek, kraľuje okrem cimbalovky aj dychovka. Prezieravý bol „ťah“ dramaturgie upozornil 17. 6. na „vyšší typ“ dychového ansamblu prostredníctvom prezentácie **Slovak Brass Quintet** so skladbami Morleya, Bacha, Piačeka, Gershwina či Šostakoviča. Akustického megapiestor Jezuitského kostola viac než

torikou, ale potvrdila onú deklarovanú skutočnosť, že v dávnej aj nie dávnej minulosti sa na Slovensku zrodili diela, ktoré možno obdivovať a častejšie sa z nich tešíť. Aj záver (19. 6.) sa vydaril. Ako (takmer) zvyčajne, zavítal do Skalice stále oblúbený **Slovenský komorný orchester** vedený **Ewaldom Danelom**. Sólistickými bonusmi v záverečnej prezentácii boli naši violončelisti **Ján Slávik** a **Iudovít Kanta**, ktorý žije, tvorí a učí dlhodobo v Japonsku. Jeho vystúpenie pripravilo a zdôraznilo domáce kvality a vzbudilo aj počet otázok, týkajúcich sa o. i. hudobného importu a exportu...

Lýdia DOHNAĽOVÁ
Fotografie: **Miroslav MINĎAS**

Osem rokov Iuvenilis Cithara

Dobrá myšlienka, výborná organizácia a vytrvalosť charakterizujú jedinečný projekt určený mladým gitaristom na východnom Slovensku. Prešovské združenie pre klasickú gitaru každoročne usporadúva podujatie Iuvenilis Cithara, ktoré ponúka priestor najlepším slovenským gitaristom mladej generácie, prezentovať svoje umenie v koncertných sálach svojho regiónu. Počas ôsmich ročníkov organizátor pozval dovedna 14 hráčov, ktorí uspeli na domácich i medzinárodných súťažiach a usporiadali pre nich viac ako 20 koncertov v Prešove (čierny Orol), Humennom (Kaštiel), Hanušovciach nad Topľou (Kaštiel), Bardejove (Stará synagóga) a Levoči (Mestské divadlo). Ideovým východiskom pre vznik tohto podujatia bola potreba mladej generácie „ponúknutie pódium“, ktoré na Slovensku začínajúcim hudobníkom často chýba. Okrem silného motivačného momentu teda Iuvenilis Cithara ponúka prepojenie umenia úspešných študentov s koncertným priestorom profesionálnej scény, keďže sa vystúpenia konajú v špičkových koncertných priestoroch a za účasti početného publiku.

Martin KRAJČO

Cena Ľudovíta Rajtera 2019

Vynikajúci mladý klarinetista **Martin Adámek** sa stal ďalším laureátom Ceny Ľudovíta Rajtera. Ocenenie iniciovalo Hudobné centrum a udeľuje ho od roku 2006, kedy si hudobná verejnosť v rámci Roka slovenskej hudby pripomíala storočnicu Ľudovíta Rajtera, významnej osobnosti slovenskej hudobnej kultúry. Cena je určená pre mladého koncertného umelca (spevák, inštrumentalista, dirigent, resp. pre komorné teleso. V súlade s pretrvávajúcim posolstvom Ľudovíta Rajtera ako interpreta, skladateľa a pedagóga sú hlavnými kritériami pre udelenie ceny výnimočná kvalita umeleckého výkonu a aktívne prispievanie k rozvíjaniu aj zviditeľňovaniu slovenskej hudby a slovenského interpretačného umenia doma i v zahraničí.

Martin Adámek (nar. 1996) sa svojou bohatou medzinárodnou koncertnou činnosťou, ktorá zahŕňa sólistickú, orchestrálnu i komornú tvorbu, zaradil napriek svojmu mladému veku medzi popredných európskych klarinetistov. V roku 2016 sa na základe konkurzu stal stálym členom prestížneho súboru súčasnej hudby Ensemble intercontemporain.

(red)

EnsembleSpectrum: Rezonancia farieb II

Bolo to len nedávno, čo sme mohli vnímať kolektív hudobníkov okolo skladateľa **Mateja Slobodu** s názvom **EnsembleSpectrum** ako viac-menej študentskú interpretačnú platformu, hoci ambicioznosť tu rozhodne nechýbala. Ansámbel má za seba napríklad samostatné vystúpenie na festivale Melos-Étos a dnes je jasné, že prekročí rámcem akadémie sa mu spoloahlivo podarilo. Dôkazom je koncertný cyklus, ktorý tohto roku EnsembleSpectrum zavedie okrem Bratislavu aj na pódiá v Ružomberku, Nitre, Banskej Bystrici či v Košiciach, ale aj do Poľska a Nemecka. A bude znieť hudba autorov generácie zakladateľa súboru, no tiež napríklad našich avantgardistov 60. rokov. Na koncerte v bratislavských Klariskách 11.6. to bola hudba ďalšieho z okruhu spadajúcich do preferencií (nielen) umeleckého vedúceho súboru, tvorca spektralistov a ich generačných spolupútnikov – akokoľvek je toto označenie zovšeobecňujúce a skresľujúce.

Koncert mal symetricky postavenú dramaturgiu (Grisey – Romitelli – Sciarrino – Romitelli – Murail) a zneli kompozície zväčša pre „pierrotovské kvinteto“ vo všetkých možných jeho alternáciách a mutáciach, v prípade Romitelliho doplnených o violu. Na flautách hrala Veronika Vitázková, na klarinetoch a baskla-

že podmienky boli splnené; značné skúsenosti s interpretáciou novšej hudby a dobrá orientácia v jej vyjadrovacom jazyku umožnili každému z členov súboru ponúknut' okrem kvalitne pripraveného výkonu aj niečo viac. Onou pridanou hodnotou bolo oduševnenie, možno až väšeň pre hudbu, ktorá práve ležala na ich notových pulchoch, a z toho vychádzajúca energia smerovaná do publiku. Ak sú klasické opusy francúzskej spektrálnej hudby pre svoju dĺžku, no hlavne pre špecifické narabanie s hudobným časom pri počúvaní mierne odtiažité, pri vizuálnom kontakte počas živej interpretácie sa situácia môže zásadne zmeniť. A v tomto prípade pohľad na zanietene muzicírujúcich hráčov a ich neúnavného dirigenta percepciu výrazne napomáhal. Vysočú pridanú hodnotu mal tiež samotný fakt zaradenia dvoch komorných partitúr Fausta Romitelliho, kedže okrem občasných uvedení na festivaloch súčasnej hudby u nás hudba tohto originálneho Taliana, ktorému osud nedoprial viac ako 41 rokov života, prakticky nezaznieva. *Nell'alto dei giorni immobili* má pomerne blízko k estetike spektralistov a zaujala možno o trošku menej ako *La sabbia del tempo* s prítomnosťou syntetizátora v úlohe akejsi zázračnej skrinky vydávajúcej

(väčšinou ľubozvučné) zvuky, o ktorých pôvode sa môže poslucháč len vágne domnievať, pokiaľ práve nemá dokonale odkrytý výhľad na pódiu. V kontexte sofistikovaného komunikačného kódu komornej postavantgardy (navyše v prostredí gotického kostola) pôsobili „zvuky z Korgu“ príjemne cudzorodo a osviežujúco subverzívne. Podobný duch zláhka podvratného surrealizmu vystupoval aj zo záhadného

oparu repertoárovej stálice EnsembleSpectrum, *Lo spazio inverso* Salvatoreho Sciarrina. Do meditácie „zadymeného“ zvuku opakovanych multifonikov klarinetu a zvláštneho beztónového tremola flauty vpadajú nečakané a nevysvetliteľné „invektívne“ čelesty. Schopnosť vyjadriť sa prostredníctvom zapári jednoduchých prvkov a na pomerne krátkej časovej ploche nepochybne patria medzi dôvody, prečo je taliansky autor žijúcim klasikom. Koncert ma naplnil nádejou, že je tu ďalší interpretačne kompetentný súbor ochotný a aj schopný vo vlastnej rézii ísť za hudbou, ktorú nikdy nebudú obľúbovať masy. No to, že vôbec zaznieva a existuje pre ňu aj báza potenciálnych záujemcov, je pre našu kultúru mimoriadne dôležité. A veľkou devízou súboru je jeho mladosť, záruka ideovej aj repertoárovej otvorenosti, vďaka ktorej nehrozí „zabetónovanie sa“ na úzko vyhnanenom teritóriu.

Robert KOLÁR



EnsembleSpectrum (foto: S. Babjaková)

rinete Barnabás Kollárik, na husliach Andrej Turčin, na viole Júlia Urdová, na violončele Andrej Gál a medzi koncertným krídлом, čelestou a syntetizátorom značky Korg sa podľa želaní každého zo zastúpených skladateľov premiestňovala Júlia Novosedlíková.

Zaradíť na jedno vystúpenie *Taleu Gérarda Griseyho* a *Treize couleurs du soleil couchant*, dnes už dve klasické diela francúzskej spektrálnej hudby, si žiada riadnu odvahu vzhľadom na náročnosť prípravy, nehovoriač už o vôbec nie jednoduchej úlohe naštudovať zvyšné tri skladby. *Talea* je v celkom tradičnom zmysle virtuóznou partitúrou, vyžaduje od hráčov excellentnú pripravenosť a tiež dokonalú koordináciu. Podobne aj *Treize couleurs*, kde pri zvukových moduláciach východiskového tónu (trojčiarkované e v husliach) musí medzi nástrojovými farbami vznikať istý typ harmónie – v zmysle plynulosti súznenia. S potešením môžem konštatovať,

Pocta Pavlovi Krškovi

Prianím skladateľa je zažiť úspech svojho diela, prianím pedagóga je sledovať umelecký rozvoj svojich žiakov, šťastný človeka je mať priateľov, ktorí zdierajú jeho predstavy. Niečo podobné sa udialo v nedeľu 23. 6. v Katedrále Najsvätejšej Trojice v Žiline na koncerte k významnému životnému jubileu Pavla Kršku, skladateľa a pedagóga, ktorý patrí k popredným osobnostiam hudobného umenia na Slovensku a s istotou za sebou zanecháva nezmazenateľnú stopu. Piateľom a kolegom, ktorí sa podujal zrealizovať koncert z diel jubilantových žiakov a zároveň uviedol jeho tri premiéry, bol dirigent **Štefan Sedlický**. Hlavní protagonisti koncertu – Žilinský miešaný zbor, **Cantica collegium musicum Martin** a Spevácky zbor slovenských učiteľov – často zaradujú do svojich programov Krškove zborové diela, ktorých primárny odkaz je sakrálny. Napriek tomu, že zborom patrí označenie amatérské, ich interpretácia sa vyznačuje premyslenou výstavbou, intonačnou vyrovnanosťou a neobyčajnou dynamickou škálou.

Program otvoril jubilujúci, 65-ročný Žilinský miešaný zbor, úpravou piesne Pavla Kršku *Nahal si ma nahal*, *Sanctum Tomáša Vrškového* a *Ubi caritas* Kataríny Juhásovej. Domáci zbor vystriedala Cantica collegium musicum Martin so staroslovenskym Otčenášom Anny Kurekovej so sólami **Slávky Bačiakovej** a **Lenky Záhorovej** a s vyznánim *Viruji* Kataríny Juhásovej. Oba zborov spoločne premiérovali Krškov *Stabat a Anima Christi* pre miešaný zbor a organ, kde sa organového partu ujal **Daniel Gabčo**. Spevácky zbor

slovenských učiteľov, ktorý patrí k unikátom Slovenska a čoskoro oslávi svoju storočnicu, pôsobivým zvukom predstavil *Ave a Sanctum* jubilanta. *Litánie Lukáša Borzíka* v podaní

kohovo *Žalmu 50 – Miserere Mei, Deus pre sólo* tenor, dva miešané zby, mužský zbor a organ. Prekomponované zborové party efektne plynuli priestorom a striedali sa s mierne statickými medzihami organu. Kompozične čistú zborovú a organovú harmóniu dotváralo viacznačné tenorové sólo v podaní presved-



P. Krška po koncerte (foto: archív)

SZSU sú každoročne súčasťou bratislavských korunovačných slávností a v katedrále odzneli s prítažlivým sólom **Ladislava Sabolčáka**. Vrcholom večera, nielen obsadením a počtom účinkujúcich, bola nepochybne premiéra Krš-

čivého **Jozefa Gráfa**. Výnimočný koncert bol vzácnou poctou Pavlovi Krškovi, ktorého osobnosť a umelecký vplyv pretrváva a rovíva sa vďaka mnohým jeho pokračovateľom.

Eva MIŠKOVIČOVÁ

Óda na Händla v Trnave



D. di Fiore a Il cuore barocco (foto: R. Lutzbauer)

Pod záštitou trnavského arcibiskupa J. E. Mons. Jána Oroscha sa 16. 6. uskutočnil v Baziliike sv. Mikuláša v Trnave záverečný koncert 51. Trnavskej hudobnej jari pod názvom Óda na Händla. Hudobníci súboru **Il cuore**

barocco ponúkli pod vedením violončelistu **Tomáša Kardoša** dve Händlove chrámové hymny zo zbierky *Chandos Anthems* (*O Sing Unto the Lord HWV 249b* a *O Be Joyful in the Lord HWV 246*), venované vojvodovi z Chan-

dosu v roku 1717. Skomponoval ich pre súbor, ktorý mal v tom čase vojvoda v Cannons, nedaleko Londýna, k dispozícii: dvojo huslí, hoboj, basso continuo, hlasy a malý organ, podobný tomu, ktorý v Trnave v roku 1783 postavil Valentin Arnold. Priestor medzi hymnami vyplnil Händlov *Koncert pre organ a orchester op. 4 č. 5 F dur HWV 293*, verný prepis *Flautovej sonáty op. 1 č. II*, komponovaný v roku 1735 ako medzihra oratória *Deborah*. Počuteľná bola Händlova inšpirácia talianskym štýlom, kedže v rokoch 1706–1710 pôsobil v Taliansku a dôverne ho poznal. Súbor mladých hudobníkov zaameraných na historicky poučenú interpretáciu (dvojo huslí, hoboj, viola da gamba, violončelo, violone a organ), prednesol Händlovu hudbu štýlovo presne. Zaujal mäkký zvuk barokového hoboja v spojení s tenorom **Davidom Jagodičom** a barytónom **Dávidom Harantom**, ako aj sopranistka **Tereza Maličkayová**, rešpektujúca händlovský štýl. Sólista organového koncertu, Američan **David di Fiore**, dokázal vyzdvihnuť spevnosť a jemnosť nástrojového partu. Il cuore barocco sa opäť predstavila v trnavskej Baziliike sv. Mikuláša 25. 8. spolu s organistami Martinom Bakom a Stanislavom Šurinom.

Daniele RUZZIER



Edin Karamazov: „Hranie na ulici bolo dobrou školou.“

(foto: R. Biňáry)

Edin Karamazov sa nenecháva spútať tradíciou udržiavaných kánonov interpretácie a pretože sa vyhýba vychodeným chodníčkom, odchádzajú poslucháči z jeho koncertov s katarzným zážitkom. A nezáleží, či im Bacha prednesie na luttne, na klasickej alebo dokonca na elektrickej gitare. Na jeho koncert v Bratislave som sa tešil dlhé mesiace a Festivalu J. K. Mertza som vďačný aj za príležitosť vzájomného dialógu, počas ktorého bol Karamazov otvorený a nadmieru úprimne predstavil aj svoje názory siahajúce mimo hudbu.

Pripravil Ondrej VESELÝ

■ Kedy si sa začal venovať gitare?

Vôbec nie skoro. Venujem sa jej od svojich desiatich rokov.

■ Aké bolo v tých časoch postavenie klasickej hudby v tvojej krajine?

Vtedy sme patrili pod Juhosláviu a čo sa týka hudby, bol to skvelý čas plný koncertov. Počádzam z malého mestečka v Bosne a Hercegovine a gitaru som prvýkrát počul, keď akísi chalani hrali rockovú hudbu. Neskôr sa ku mne dostala nahrávka Bachovej *Ciaccony* v interpretácii klasického gitaristu a okamžite som vedel, kam sa budú uberať moje kroky.

■ Ako vnímaš situáciu v Bosne a Hercegovine dnes, keď sa klasická hudba dostáva na perifériu?

Používajme termín *art music*. To, čo dnes počuf odvádial, *art music* nie je. Samotné umenie sa aj s hudbou nachádza (použijem to slovo?) – v kríze. Ale nie samo o sebe. Zdá sa mi, že ľudia ktorí vládnú systému, nechcú, aby sme čítali knihy a počúvali kvalitnú hudbu.

Nechcú ani len to, aby sme jedli dobré jedlo. Potrebujú totiž pod sebou primitívov. Neservujú nám umenie, ale niečo iné. Niečo, čo nás utlmí a vďaka čomu „kúpime“ hlúposti, ktoré nám tlačia. Preto sa umenie opäť dostáva do undergroundu, „illegality“ či „guerilly“. A to je presne pozícia, z ktorej umenie vzišlo, čiže sa vracia k svojím počiatkom. Platí však, že pokiaľ budeš počúvať Mozarta, tak sa z teba ľažasť stane otrok.

■ Predpokladám, že odíšť študovať z východnej Európy do Švajčiarska nebolo najedenoduchšie.

Bol som mladý, keď som bez ničoho odišiel na Hudobnú akadémiu do Záhrebu. Samozrejme som mal podporu rodičov, ale finančne to nebolо ktoviečo. V Záhrebe som však ostal veľmi krátko, nerozumel som si s tamojším učiteľom gitary a Angelo Gilardino ma povzbudil, aby som odišiel študovať inde. Aj preto som odvážny hrával na ulici. Práve účinkovanie na ulici bolo úplne fantastické, je to skutočne dobrá škola. Odporučil by som všetkým

konzervatóriám a hudobným akadémiam, aby nabádali svojich študentov k pouličnému hraniu. Predovšetkým študentov gitary a lutny, keďže tieto nástroje priamo vyšli z ulice. Bach hrával na pohreboch, tak prečo nie ja? Môžem povedať, že všetko v mojich študentských časoch bolo o hudbe a ja som sa veľmi chcel učiť.

■ Pravdepodobne to bol skromný život.

Práve naopak. Založili sme ansámbel, ktorý hral klasickú hudbu v netradičnom zložení a zarábali sme naozaj slušne.

■ V Bazileji si študoval u Hopkinsona Smitha a tvrdíš, že navždy bude v každej note, ktorú kedy zahráš. Spomínal si, ako ti otvoril dvore a podporoval t'a, aby si bol sám sebou.

Dobrý učiteľ ti otvorí dvore a postrčí ťa. Je potom na tebe, aby si ďalej sám objavoval. Dodnes však pocitujem potrebu kouča ako niekoho, kto mi poskytne iný názor. Teraz je veľmi jednoduché vycestovať kdekolvek a navštíviť majstrovské kurzy: prídeš, zaplatíš

a dostaneš hodinu. Máme tu mnoho technickej zdatných mladých gitaristov, ale nemám ten dojem, že sú na tom muzikálne najlepšie. Preto pochybujem, že je dobré mať k dispozícii príliš veľa. Bach jednoznačne neboli v takej situácii, dokonca ani v mojich študentských časoch nebolo ľahké nájsť dobrého pedagóga.

Odjakživa som pri počúvaní twojej hry obdivoval jej komunikačný potenciál a napriek tomu som sa neubránil pocitu, že k notovému zápisu prístupuješ skôr liberálne.

Práve naopak! Keď študujem nové dielo, vždy rešpektujem notový zápis, a to do posledného detailu. Keď však dielo interpretujem, je to už iná situácia. Najradšej mám koncerty, ktoré v sebe prinášajú niečo nepredvídateľné. To je práve to, o čom je umenie. Príprava je jedna vec, ale keď koncertuješ, musíš zabudnúť na všetko, čo si predtým robil. Povedané inými slovami: všetko je vo Božích rukách. Nie som to ja, kto hrám, ale hudba hrá skrze mňa. Ja som len ten, kto je pripravený. To je to tajomstvo. Musíš obetovať svoj život cvičeniu na nástroji, avšak dôležité je, či dokážeš na koncertnom mieste „komunikovať s duchovným svetom“ a dostať z hudby niečo viac, alebo či všetko ostane tak, ako si to nacvičil doma. Osobne preferujem prvý prípad, keď je v umení niečo, čo nemožno opísť. Áno, som ten, kto hrá Bachovu Ciaconnu na git-

ámu jednému prstu v tej skladbe. Napriek tomu sa pri koncertnom predvedení môže udiť čosi iné. Všetko je ale o rešpektovaní Barriosovej ako skladateľa. Podobným príkladom je moja spolupráca s Leom Brouwerom, s ktorým som strávil nespočetné hodiny rozprávaním o jeho názoroch a skladbách.

Preferuješ interpretáciu z rukopisov alebo z edične spracovaných vydání?

Záleží od situácie: Bachov rukopis Ciaconny je krásny, jednoznačne nad ním stráví množstvo času. Dnešné edície pracujú naopak

prečo som tam, to je moja profesia a niečo, z čoho žijem. Niekedy som nervózny, inokedy celkom uvoľnený, som však vnímaný k publiku a uvedomujem si danosti koncertného priestoru: jeho veľkosť, akustiku... Ak hrám vo väčšom kostole, ovplyvňuje to aj tempá, pretože pri rýchlych tempách sa zo zvuku stáva „kaša“. To je to, na čo sa sústredím. Snažím sa však zostať uvoľnený, aby hudba samotná prehovárala cez moje prsty.

Dalo by sa povedať, že cielom je vypnutie vedomej kontroly hry?

Bravó! Nás mozog je zázrak, o ktorom vieme stále pramalo. Musíš dovoliť mozgu a prstom, aby urobili veci za teba. Samozrejme, len ak si dobre pripravený a ak si pracoval inteligentne. A to je veľké AK! Potom už len necháš hudbu, aby sa prepojila s čimkoľvek.

Aký máš vzťah k nahrávaniu?

Zbožňujem ho, je to ako nakrúcanie filmov. Legendárny dirigent Sergiu Celibidache, u ktorého som sa vzdelával, nikdy nenahrával v štúdiu. Tvrďil, že to už nie je umenie, že nie je možné zliať Brucknerovu symfóniu do kúska plastu. Rešpektujem to, na druhej strane ale povolil nahrávky svojich koncertov. Pre mňa je nahrávanie koncertu horšie ako práca v štúdiu: keď si predstavím, že hrám a sústredím sa na nebo a zem (alebo na čokoľvek iné) a preto mnou je mikrofón, ktorý zaznamená všetko. Nemám to rád.

Moja oblúbená filozofická otázka: čo je hudba?

Neviem. Hudba prosté je a určite nepochádza od ľudí. Bach nevynášiel hudbu, ani Monteverdi či Šostakovič, ani John Lennon, Sting, ani ty alebo ja. Áno, hudba k nám prichádza cez Bachove noty a Bach v nej zaiste je. Avšak nie sme to my, od koho hudba prichádza. My sme vynašli napríklad matematiku či hlúpe náboženstvá v zmysle „ty si iný ako ja, lebo chodíš do iného kostola a preto sa budeme zabýať“. To je to, čo pochádza od ľudí, nie hudba. Preto je pre mňa nemožné odpovedať, čím hudba naozaj je.

Môj problém s náboženstvom je opis božského v kategóriach ľudského chápania.

Mojím osobným názorom je viera v Stvoriteľa. Jednoznačne existuje niečo, čo nás prevyšuje. Netvrdím však, že som moslim, protestant alebo katolík. To sme si vytvorili sami. V skutočnosti sme sa o tom nemali ani rozprávať,



E. Karamazov a Mucha Quartet (foto: R. Biňáry)

re, ale posledných dvadsať rokov som strávil hraním Jánových Pašií v ansámbloch, ako aj interpretáciou mnohých kantát a ďalšieho Bachovho odkazu. To je cesta, ako sa priučiť jazyku vtedajšej doby. Následne je pre mňa prirodzenejšie interpretovať Ciaconnu, hoci aj na gitare. Rovnako som pracoval napríklad na Katedrále Augustína Barrosa Mangorého: študoval som všetky rukopisy – najstarší z roku 1921, najmladší z 1939 –, počúval autoruskú nahrávku z roku 1927, venoval čas kaž-

skladby, ktorú študujem, predovšetkým kvôli kontrole nôt, ale koniec koncov nie som typom interpreta lipnúcim výhradne na manuskriptoch.

Prezradíš, čo sa odohráva v twojej hlave pri koncertovaní?

Na koncerte nie som v takej pohode, ako keď cvičím doma a nemusím sa sústrediť na rozličné veci. Snažím sa odovzdať kúsok zo srdca každému poslucháčovi v sále. To je dôvod,

→ pretože ak veríš, je to len o tebe a Bohu. Iný príklad: ak by sme boli bratmi, určite prídu chvíle, kedy sa nezhodneme a budeme proti sebe načas bojovať. A to nespomínam rozdielne medzi samotnými náboženstvami. Verím, že existuje dobro a zlo, a že zlo je to, čo nám dalo náboženstvo. Dalo nám ho preto, aby sme sa vydali zlou cestou, ďalej od Stvoriteľa. Preto sme dnes v takej bezútešnej spoločenskej situácii.

■ V rámci majstrovských lekcii si o sebe hovoril ako učiteľovi zenového typu. Čo si tým myslie?

Neučím spôsobom, že za mnou príde študent s požiadavkou: „Ahoj. Volám sa John a chcem u teba študovať. Koľko stojí hodina? Naučíš

Nie, nikdy sa neporovnávam. Napriek tomu veľmi rád počúvam hudbu, hoci to nemusí byť práve gitara, ale napríklad Mozartove koncerty. Rád by som chodieval viac na koncerty, ale nemám čas, preto počúvam v aute pri pomelej jazde. Ale neporovnávam sa. Nikdy!

■ Aká bola genéza vzniku *Sonaty de los Misterios*, ktorú pre teba napísal Leo Brouwer?

Jednoduchá: keď som hral na Kube a viezol sa v taxíku na hotel s Leom, spomenul mi, že by pre mňa chcel niečo napísť. Poprosil som ho, nech to bude sonáta pre lutnu. Posledným skutočným skladateľom, ktorý napísal lutnovú suitu, a pritom na nej nehral, bol Bach. Preto som mal túto požiadavku. Leo si

■ Osobne veľmi trpí aj iným, dnes už bohužiaľ tradičným gitarovým repertoárom, napríklad odkazom Máxima Diega Pujola či Andrewu Yorka.

Ja tým netrpím, pretože to nehrám. Nemčina na to má vhodný termín – Kleinkunst. Sú to všetko talentovaní ľudia, ktorí sa snažia imitovať, čo niekde počuli. Ale je to vhodné pre deti v materskej škôlke, nie je to koncertná hudba. Nemôže počúvať Mozartove klavírne sonáty a potom hrať Suite Buenos Aires od Pujola.

■ Aké kvality vyhľadávaš v koncertných dielach?

Vždy je to láska na prvý pohľad – jednoducho to cítis, ako napríklad u Vladimíra Godára.

To je hudba, ktorá vychádza sama zo seba. Čím viac sa k nej snažíš niečo pridať, tým väčšimi to skaziš. Preto je tak náročná na interpretáciu, podobne ako hudba Arva Pärtu. Niektorí môžu friflať, že je to hudba pre deti, keďže obsahuje málo nót. Práve naopak. Ďalšou pravdou je, že nejde o banálnu hudbu. Existujú banálne veci a také, ktoré majú zmysel. Keby som si teraz sadol za klavír a zahral C dur a následne príde Keith Jarrett a zahrá ten istý akord, ten môj bude plný banality, a jeho nie. Prečo? Pretože Jarrett strávil posledných päťdesiat rokov hraním na klavíri. Podobná je aj Godárova hudba, ktorá sa nezjavila len tak.

■ Godár tiež napísal množstvo teoretických kníh.

Všetci dobrí skladatelia to robili: Béla Bartók alebo aj Brouwer. Napríklad Brouwer je do hudby blázón a urobí pre ňu čokolvek.

Jeho žena Isabella mi spomína, že keď sa pred tromi rokmi otrávila jedlom a ležal na pokraji smrti v nemocnici, nerobil nič iné, len komponoval. Pritom jeho rukopis je úžasný, bez najmenšej chyby.

■ Napriek tomu občas počut' hlasy neprajníkov, že Godárova hudba nie je originálna, ale plná eklekticizmu.

Pozri, Vladimír nevymyslel hudbu. To nespravili ani Bach či Vivaldi. Hudba je ako rieka, ktorá niekde začala vyrábať, postupne naberá na sile a nakoniec kdesi ústi. Godár je tiež súčasťou niečoho. Nevynášiel v hudbe nič, no napriek tomu nie je banálny. Mozart používal ten istý jazyk ako jeho súčasníci: tri oktavy a akord D dur. Ale v rámci toho jednoduchého jazyka viedenského klasicizmu vytvoril úžasnú hudbu. Godár tiež napíše len niekoľko nót, ale s posolstvom. Možnože kopíruje Pärtu, ktorý zasa kopíruje bohvieckoho. Bach tiež kopíroval Vivaldiho. Tak to však chodí. Hudba je pre každého. Pre teba, pre mňa, pre Bacha, Godára či Máxima Diega Pujola. Je tu pre každého a zadarmo.



E. Karamazov po koncerte s V. Godárom (foto: R. Bíháry)

ma dnes prosím Bachovu Ciaconu?“ Na to by som mu mohol odpovedať: „Áno, zaiste, hodina stojí sto dolárov.“ Ak by som bol tvoj učiteľ v zene, prišiel by si ku mne bývať na päť rokov do malej izby a každé ráno mi umýval auto. Chceš byť mojím žiakom? V poriadku, ja som majster, zen a ty si nikto. Po tých rokoch by sme si však boli rovní a boli priatelia.

■ Zažil si takýto spôsob výučby?

Nie, hoci u Celibidacheho to bolo dosť podobné. Bol veľmi autoritatívny, hoci skvelý mentor. Týmto princípom vediem moju jedinú žiačku. Samozrejme, máme aj normálny vzťah, ale pokial' ide o vzťah učiteľ-žiak, tak žiak je nikto: „Hraj tento takt stokrát, pokial' nezomrieš.“ Ako vo filme Kill Bill od Tarantína. To je typ správneho učiteľa, pretože z teba dostane úplne všetko a pomôže ti nájsť vlastnú cestu. Nie ako je to dnes bežné: „Máš sto dolárov? V poriadku, toto je to správne, toto zasa nie. Dovidenia...“

■ Toto by mali počuť študenti gitarovej hry. Porovnávaš svoju hru s inými?

poznačil lutnové ladenie a do mesiaca som dostal skladbu, ktorá bola hratelná, akoby ju skomponoval Silvius Leopold Weiss. Brouwer je génius! Je skutočným skladateľom a v každom smere najvýznamnejším skladateľom-gitaristom v dejinách.

■ Pre mňa je pri Brouwerovej hudbe dôležitý jeho osobitý štýl spojený s vynikajúcim skladateľským remeslom.

...a navyše je najstarší. Ďalší, ktorého obdivujem, je Dušan Bogdanovič. V jeho hudbe sa objavujú geniálne momenty a čo je dôležité, má tiež svoj vlastný štýl. Podobne ako Nikita Koshkin, či už máš jeho hudbu rád alebo nie. Napriek tomu sú pre mňa obaja neporovnateľní s Brouwerom, ktorý má omnoho viac skúseností. Vie toho veľa o orchestrácii, pretože komponuje aj orchestrálné, koncertantné, komorné či klavírne diela. Je skvelým dirigentom a bol aj mimoriadnym gitaristom. Nie ako Roland Dyens, ktorý bol len kópiou akéhosi barového muzikanta. Dyens nebol skutočný skladateľ.

Šest' strún rôznych príchutí

Gitarový festival J. K. Mertza, 44. ročník, 16.–22. júna, Bratislava, Spoločnosť J. K. Mertza

Už tradične sa v júni zaplnilo bratislavské Staré mesto zvukom gitarových strún, písaním nechotových leštičiek či cinkotaním podnožiek. Festival J. K. Mertza dnes v Európe patrí medzi gitarové slávnosti s najdlhšou tradíciou. Jeho súčasťou býva každý druhý rok aj gitarová súťaž svetovej úrovne, pričom na tomto mieste nemožno obísť celoživotné zásluhy profesora gitarovej hry Jozefa Zsapku. Už po deviatykrát však prebral organizačnú štafetu z jeho rúk tím okolo Martina Krajča a túto zmenu výrazne cítiť skrz špecifické dramaturgické obohatenie či štýlové presahy. Jedným z prínosov, ktorý vnímam ako veľmi podstatný, sú podujatia venované najmladším gitaristom. Okrem prednášok smerovaných k ich pedagogom (elementárna a didaktická gitarová literatúra, práca s ozvučením, najnovšie medzinárodné vyučovacie trendy) dostal priestor aj koncertný program laureátov slovenských detských gitarových súťaží (20. 6. v Koncertnej sieni Klariský a 21. 6. v rámci Sviatku hudby na nádvorií Zichyho paláca).

O prvých troch koncertoch môžem, žiaľbohu, referovať len sprostredkovane, keďže som sa ich nemohol zúčastniť. Festival otvoril večer s titulom *Hommage à Joaquín Rodrigo*, na ktorom sa predstavil **Karol Samuelčík** s programom španielskej gitarovej hudby s dôrazom na Rodrigove kompozície *Sonata Giocosa* či *Concierto de Aranjuez* (s klavírnym sprievodom **Karin Remencovej**). Druhý koncertný večer prezentoval žánrové presahy

Záujem širšej gitarovej verejnosti vzbudzoval už mesiace vopred fenomenálny Talian **Aniello Desiderio**. Osobitý Neapolčan zvykne interpretované skladby podať natolko sugestívne, že sa celý koncert aj s poslucháčmi jednoducho „stráti v čase“. V priestoroch Zrkadlovej siene Primaciálneho paláca predstavil 19. 6. program španielskej (na záver aj kubánskej) proveniencie, siahajúcej od súčasnej hudby po barokového gitaristu Gaspara Sanza. Svojrázny a slobodný prejav interpret manifestoval nielen skrz tempovú slobodu (od hádam najpomalšieho udržateľného tempa po priam až „zjašen“ pasáže), cez agogickú, tónovú a timbrovú pestrofarebnú hravost. Osobným vrcholom bola pre mňa Rodrigova *Invocación y Danza*, plná filozofického obsahu a hudobnej



Laureáti slovenských gitarových súťaží (foto: R. Biháry)

krásy. Dravú stránku Desideriovej hry sprostredkovala na záver hudba Lea Brouwera. Za značnú hodnotovú újmu som považoval nesústredenosť publiku, prejavujúcu sa kašlom, vŕzganím či posúvaním stoličiek.

Okrem detských laureátov sa 20. 6. predstavili v Klariskách víťazi medzinárodných súťaží na Slovensku a v Poľsku – **Carlo Curatolo** (Talianosko) a **Chiawei Lin** (Taiwan). Kým prvý ponúkol tradičný súťažný repertoár (Toru Takemitsu,

Domenico Scarlatti, Agustín Barrios Mangoré, Mario Castelnuovo-Tedesco), host z Ázie sa prezentoval aj úplne neznámym dielom svojho krajanana Chao-Jan Changa, ktoré svojou estetikou vychádzalo z východnej orientálnej hudby. Pri jeho počúvaní mi vŕtalo v hlave, či aj európska hudba pôsobí na poslucháčov z iných kultúr rovnako fádne a nekontrastne. Po zdĺhavé skladbe nasledovalo *Hommage à Tansman* Mareka Pasieczného a napriek poetike a obsahu interpretovaných diel vo mne mladý Taiwančan zanechal dojem sebavedomého a technicky výrazne disponovaného umelca.



Majstrovské kurzy (foto: R. Biháry)

Juraj Burian Jazz Project s hostami **Jurajom Griglákom** a **Johanom Svenssonom**. Pokial sa počas festivalu rozprávalo o predchádzajúcich koncertoch, takmer vždy išlo o program *Il viaggio d'amore* (**Arianna Savall** – soprán, baroková harfa, **Petter Udland Johansen** – tenor, hardangerské husle, mandolina, **Michał Nagy** – gitara). Myšlienka lásky v ľom tematicky prepájala pôvodné renesančné piesne s katalánskou poéziou a s hudbou čilskej speváčky **Violetty Parry**. Reakcie na tento program z radosť učinkujúcich i hostí sa niesli spravidla v kategorických hodnoteniach krásy.

Ďalším presahom bol 21. 6. koncert Švéda **Johannesesa Möllera** s prevahou autorskej hudby inšpirovanej (opäť) východným svetom. Jej estetiku definuje samotný Möller ako „fat-free“ štýl. Kým 20. storočie bolo z veľkej časti obdobím spolupráce gitaristov so skladateľmi, súčasné trendy smerujú úplne inam. Gitarová literatúra bola po dlhé storočia v akejsi solitérnej bubline, z ktorej sa jej podarilo vymanieť vďaka kolaborácii interpretov s osobnosťami ako Benjamin Britten, Malcolm Arnold či Peteris Vasks. Dnešný vývoj mi príliš optimizmu nedáva, hoci sa môžem myliť...

Vrcholom festivalu bol 22. 6. záverečný koncert lutnistu, vihuelistu a gitaristu **Edina Karamazova** v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Rodák z Bosny a Hercegoviny sa medzinárodne etabloval ako člen ansámblu Hespèrion XXI Jordiho Savalla alebo spoluprácou s Renée Fleming, Andreasom Schollom či Stingom. Vzácnosť večera bola akcentovaná prienikmi jeho muzikálnej jedinečnosti so slovenskou hudbou. V úvode zaznela

vlastná transkripcia Bachovej *Suite Es dur BWV 1010 pre violončelo solo* a som presvedčený, že takého Bacha slovenská gitarová societa dlho nepočula a ani počuť nebude. Hudbu Vladimíra Godára sme si mohli vychutnať dvakrát. Dvojčasťová *La Canzona refrigerativa dell'arpa di Davide* v interpretácii Karamazova a violončelistu **Pavla Muchu** priniesla in-

karnáciu krásy. Dielo, osobitne jeho druhá časť, vychádza z minimalistickej idey. V druhej polovici koncertu uviedli mezzosopranistka **Petra Noskaiová** spolu s Karamazovom Godárov cyklus záhoráckych piesní pre hlas a gitaru Suňíčko. Večer doplnil prvotriedny materiál Kubánca Lea Brouwera. Popri jeho aranžmánoch španielskych piesní *Canciones Amatorias* ponúkol bosniánsky virtuóz v spolupráci s **Mucha Quartet** Brouwerov cyklus *Baladas del Decameron negro*. Dielo je prepracovaním staršej sólovej skladby, požadujúcej od hráčov značnú dávkú rytmického cítenia, muzikálnosti, dravosti i súhry. Kto počul v tento večer výkon Mucha Quartet, nemôže obviňovať mladých hudobníkov z akademizmu.

Na záver ostáva dodať, že festival J. K. Mertza môže aj po viac ako štyroch desaťročiach ponúknut množstvo aktuálnych podnetov. Zároveň priznávam potešenie z rovijania dramaturgickej línie tímom okolo Martina Krajča. Je sympatické a aj pedagogicky funkčné, že sa organizátorskej práce ujímajú aj študenti gitarovej hry na VŠMU v Bratislave, čo nebývalo zvykom.

Ondrej VESELÝ

Ohliadnutie sa za Košickou hudobnou jarou

Otvárací koncert 64. ročníka Košickej hudobnej jari korunovala 2. 5. Beethovenova *Symfónia č. 6 F dur op. 68 „Pastorálna“*. Mladý britský dirigent **Finnegan Downie Dear** ju s orchestrom **Štátnej filharmonie Košice** nechal zaznieť v spektri netradičných farieb. Vďaka svojmu nekonvenčnému prístupu k partitúre vo zvuku

ná je bezchybná hudobná pamäť všetkých členov. Klavirista **František Jánoška** je skladateľskou dušou súboru a jeho *Variácie pozdĺž Dunaja: Bratislava – Viedeň – Budapešť*, ako aj *Rumba for Amadeus* boli zmesou známych melódii spracovaných na klasickom kompozičnom princípe prepojenom s jazzovým

nevyužil schopnosti dychových nástrojov a v úvode Čajkovského neladili ideálne. Nápor „Janoska style“ kládol na orchester vysoké nároky a dirigent zabudol, že nie je vo Viedni. Všetky nedostatky však napokon prekryla sila efektu a energie Janoska Ensemble.

Súčasťou dramaturgie KHJ býva tradične koncert sláčikového kvarteta v sále Východoslovenského múzea a 14. 5. sa predstavili **Zemlinsky Quartet** z Českej republiky. Vy-počuli sme si trojicu opusov: Beethovenov Es



F. Downie Dear (foto: M. Fenčíková)



Janoska Ensemble (foto: J. Ľaš)

orchestra „nezapínal“ iba známe registre, ale kombinoval a miešal farby skryté v jej hlbke. Prejavil nesmierny cit pre ladenie nástrojov a schopnosť doviest orchestra k vytúženému zvuku. Druhá časť symfónie bola prechádzkou po záhrade plnej kvetov a nie iba scénou pri potoku. K absolútne výnimconej konštelácii prispel aj sólista koncertu, medzinárodne uznaný a publikom obdivovaný **Felix Klieser**, ktorý svoju jedinečnú techniku hry na lesnom rohu predvedol v *Koncerte pre lesný roh a orchester č. 1 Es dur* Richarda Straussa. Mladý skladateľ venoval dielo svojmu otcovi a ponúka v ňom melodicky plné a romantickou presýtené témy, ale i bravúrne technické úskalia. Sólista obe polohy vykreslil s ľahkosťou a bez pátosu. Obdivuhodná bola jeho dynamika v jemných odtiečoch piana, ale i žiarivé vysoké tóny, ktoré sú výsledkom dokonalej práce s náťiskom a dychom. V úvode večera zaznela Straussova symfonická báseň *Don Juan*, v ktorej dirigent nasadil výborné tempá s jasnou koncepciou gradácie v celej skladbe.

V nedeľu 12. 5. sa vo vypredanej sále Domu umenia predstavilo kvarteto **Janoska Ensemble**, ktoré svet pozná ako fenomén originálneho interpretačného „Janoska style“. Je to značka, o ktorej bolo napísané už toľko, že je priam nemožné vymyslieť niečo nové. Jedinečnosť ich štýlu je ukrytá vo vyšperkovanej interpretačnej technike vybudovanej na klasickej hudbe. Rôznorodosť a inakosť v ňom nachádzajú živnú a úrodnú pôdu, z ktorej vyrastajú brilantne rýchle tempá. Obdivuhod-

improvizačným štýlom. Sólisti boli ozvučení a zvuk ich nástrojov výrazne prezneval nad orchestrom. Spočiatku som si musela na silu zvuku zvyknúť a tiež hľadať spôsob vnímania

dur op. 74, Haydnov č. 64 D Dur a Zemlinského Sláčikové kvarteto č. 1 A dur op. 4. Súbor oslavuje 25 výročie úspešnej reprezentácie českého interpretačného umenia na mno-



F. Klieser (foto: M. Fenčíková)

jeho celistvosti s orchestrom. Pochopila som, že efekt, ktorý ozvučením dosahujú, by bez neho neboli taký silný. Na úvod koncertu zazneli dve predohry, čo nepovažujem za vhodné. Čajkovského *Romea a Júliu* bolo možné pokojne vynechať, keďže po nej nasledovala predohra k operete *Ne-topier à la Janoska*. Dirigent **Julian Rachlin**

hých koncertoch v zahraničí. Nesie meno rakúskeho skladateľa Alexandra Zemlinského, ktorý šestnásť rokov pôsobil aj v Prahe, no jeho významný prínos pre českú, nemeckú a židovskú kultúru bol dlho neprávom opominaný. Kmeňovým repertoárom súboru sú pochopiteľne jeho 4 sláčikové kvartetá. Interpretáciu nebolo čo vytknúť, program bol dra-

maturicky výborne zostavený. Pregnantnosť v súhre, vyváženosť vo zvuku, brilantnosť v technike boli samozrejmosťou. Obdivuhodná bola schopnosť vystavovať gradačné momenty v takom rozsiahлом a kompozične náročne prepracovanom diele, akým je Beethovenovo *Kvarteto Es dur*. Haydn by sa mohol zdať od-dychovou skladbou, no práve v priezračnosti jeho harmónie sa preukázala intonačná čistota a štýlovosť interpretácie.

Zemlinského Kvarteto č. 1 op. 4 prinieslo v prvej časti dve výrazne kontrastné témy a ponúklo možnosť zamyslenia i vzrušenia. Vrúcnosť druhej a šírka tretej časti boli náladovým kontrastom k záverečnej gradácii časti poslednej. Interpretácia ponúkla poslucháčovi možnosť prežívania vnútorného zápasu, ale i jednoduchej radosti.

Utorok 28.5. sme sa viacerí Prešovčania tešili na koncert súboru **Musica aeterna** v Kostole Najsvätejšej Trojice. Vypočúť si program nazvaný *Slávikový fenomén* 17. storočia so štyrmi skladbami Heinricha Ignaza Franzia Bibera a kompozíciami ďalších majstrov G. Muffata, J. H. Schmelzera a J. C. F. Fischera nám však znemožnila prietŕž mračien, ktorá spôsobila neprejazdnosť cesty.

Záverečný koncert 30.5. patril domácomu orchestru a bol vyvrcholením úspešného festivalu par excellence. Pod taktovkou **Ondreja Lenárda** zaznala kantáta Carla Orffa *Carmina Burana*. Spoluúčinkoval **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajster Jozef Chabroň),

sóla spievali **Andrea Vizvári** (soprán), **Juraj Hollý** (tenor) a **Filip Bandžák** (barytón), klavírne party boli zverené **Petrovi Pažickému** a **Alešovi Solárikovi**.

Carmina Burana právom patrí medzi nahrávanie kantát 20. storočia. Pestrosť hudby a textov, rytmické výboje v podobe častej

mových melodiách (*In Taberna*) s famóznym nástupom Filipa Bandžaka. Výraz, ktorý jeho spev prinášal, bol charakterovým vystihnutím textu. Guľato modelovaný hlas so sýtou farbou znel akoby skutočne „priladený“ čašou vína. Tak výborne vystihnúť charakterom spevu obsah textu na malej ploche, akou sú piesne

v *Carmine*, som už dávno nepočula. Pri „svojej“ piesni pečenej labute *Olim lacus coluerum* nijako za barytonistom nezaostal ani tenorista Juraj Hollý. Jednoduchú čistotu „dievčenských“ piesní mäkkostou a zvukovou vyváženosťou v jemnej dynamike piana predviedla i sopranistka Andrea Vizvári. Ďalším aktériom vynika-

júceho koncertu bol orchester. Umiestnením klavírov v strede pódia a úplným otvorením ich bolo neobvykle dobre počuť, čo podľa môjho názoru tiež pomohlo k famóznomu zvukovému obrazu, predovšetkým však vďaka palete, z ktorej farby načieral a miešal maestro Ondrej Lenárd. Bravo, bravissimo!

Katarína BURGROVÁ



O. Lenárd a *Carmina Burana* (foto: D. Hanko)

zmeny metra, lyrickosť pomalých melodií, ale i bravosť či humor rafinované vyvažujú časovú náročnosť diela. Sila osobnosti dirigenta bola pretavená do krásy zvuku. Nie je jednoduché povedať, ktorá z častí znala najkrajšie. Úchvatne zneli ženské hly zboru v *Reie*, predovšetkým v nežnom speve *Chume chum gesele min*. Farba mužských hlasov sa zaskvela v „krč-

Farba mužských hlasov sa zaskvela v „krč-

25. júl – 5. september 2019

KATEDRÁLNY ORGANOVÝ FESTIVAL BRATISLAVA

10. ROČNÍK MEDZINÁRODNEHO FESTIVALU

THE CATHEDRAL ORGAN FESTIVAL BRATISLAVA
10th YEAR OF THE INTERNATIONAL FESTIVAL



BRATISLAVSKÁ
ARCIDIECÉZA



BRATISLAVA
STARÉ MESTO



BRATISLAVA
LÁMAC



Fond na podporu umenia

Festival z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia

BRATISLAVA

 Bratislavský orgán
v Bratislavskom historickom centre

BKIS

BRATISLAVSKÉ KULTURELNO-ARTISTICKÉ SREDISKO

Amici Dell'Organo

hudobný život

HOTEL DEVÍN

KATEDRÁLA SV. MARTINA / ST. MARTIN CATHEDRAL

TRUMPET TUNE

Štvrtok, 25. júl 2019, 19.30

ROMAN GRYŃ (trúbka) / PL

BOGDAN NARLOCH (organ) / PL

ORGAN AND EARLY MUSIC

Štvrtok, 1. august 2019, 19.30

PETRA NOSKAIOVÁ spev / SK

FRANTIŠEK BEER organ / SK

CUORE BAROCCO / SK

BACH AND FRENCH MUSIC

Štvrtok, 8. august 2019, 19.30

JEAN-CHRISTOPHE GEISER / CH

L'ORGANO VIRTUOSO

Štvrtok, 15. august 2019, 19.30

GIAMPAOLO DI ROSA / IT

L'ORGANO INTERNAZIONALE

Štvrtok, 22. august 2019, 19.30

WILLIBALD GUGGENMOS / DE

THE SOUND OF NORWAY

Štvrtok, 29. august 2019, 19.30

HALGEIR SCHIAGER / NO

ORPHEUS

Štvrtok, 5. september 2019, 19.30

JÜRGEN WOLF / DE

KONCERT V ARCIDIECÉZE

Nedelia, 1. september 2019, 15.00

Bratislava Lamač – Kostol sv. Margity

WALDEMAR KRAVIEC / PL

vstupné / entrance fee: 8 € / seniori a študenti: 5 € / ZTP 1 €

koncert 1. septembra: vstup voľný

predaj vstupeniek hodinu pred koncertom a v sieti

ticketportal
VSTUPENKY NA DOŠAH

HOTEL DEVÍN



Milan Pal'a: Časom zrejme opäť nájdem chut'...

(foto: M. Šimkovičová)

V minulom čísle sme priniesli prvú časť rozhovoru s huslistom Milantom Palom, ktorá bola venovaná jeho kompletnej nahrávke sonát a partít J. S. Bacha. V jeho druhej časti sme sa rozprávali všeobecnejšie o skúsenostach z pedagogickej praxe, nahrávacieho či koncertného života. O ich problémoch, ale aj svetlejších stránkach – u nás doma aj v blízkom zahraničí.

Pripravil Robert KOLÁR

■ Žiješ mimo svojej domoviny, usadil si sa v Brne. Kol'ko rokov tu už existuješ a prečo si sa rozhodol ostať tu?

V Brne som dokončil vysokú školu. Bolo to v roku 2002 a už som tu ostal. Môžem úprimne povedať, že Brno je moje mesto a cítim sa tu doma.

■ Nie je to aj preto, že v slovenskom akademickom prostredí nie je veľa priestoru pre „mimosystémového“ človeka? Nikdy si neučil, alebo nechcel učiť na bratislavskom konzervatóriu či VŠMU?

Nie, VŠMU so mnou nikdy nepočítala; jednako nie som ich absolventom a ak sa aj dial nejaký konkúr na miesto pedagóga, vždy to dokázali šikovne „utajili“. Istý čas som mal predstavu, že budem učiť v Bratislave a dochádzať z Brna, keďže je to blízko, no ak o mňa nie je záujem, nebudem sa nikam násilu tlačiť, nemám to

v povahе. Učím na akadémii v Banskej Bystrici, kde ma oslovil môj bývalý pedagóg z konzervatória, profesor Peter Strenáčik. Tam som aj dokončil doktorát, keďže v Bratislave mi to „nepovolili“. Je to trocha daleko, no nestražujem sa; za tých pár rokov som si tam vybudoval triedu a veci začínajú vyzeráť lepšie. Pracujem s mládežou a snažím sa robiť to trocha inak, najmä ak si spomeniem na to, čím som prešiel sám, aby som im pomohol vyvarovať sa niektorých vecí. Moje momentálne zistenia sú však také, že dnešní mladí ľudia sú trocha iní, ako sme bývali my, majú iné problémy a situácia na vysokých školách vyzerá ináč.

■ V čom konkrétnie vidíš rozdiely?

Mládež dnes nie je až taká priebojná ako kedysi. Možno to súvisí s tým, že mladí sú obklopení internetom, je tu veľa rušivých elementov. Mám pocit, že kedysi sme viac

pracovali, že dnes mladí ľudia vôbec nevedia cvičiť a len strácajú čas. že sa venujú len zbytočnému prehľadaniu, ktoré neprináša ovocie, a často im trvá enormne dlho nacvičiť nejaký program. Nás školský systém je nanešťastie nastavený tak, že na nich nie sú kladené príliš velké nároky. V treťom ročníku, čo je záver bakalárskeho štúdia, sa od nich vyžaduje polhodinový recitál, kde majú zahrať jednu sonátu a jednu kratšiu skladbu. Prepáčte, ale to je trápne, veľmi trápne... A v prvých ročníkoch majú zákaz, respektívne nemajú povinnosť a často ani príležitosť hrať na pódiu. No ale kde potom majú nadobudnúť pódiové skúsenosti? Najväčším problémom však je, že sme dnes nútene na vysoké školy prijímať kohokoľvek, aj ľudí, ktorí na to vôbec nemajú. Treba ich však priať, aby pedagógovia mali úvazky. Žiaľ, toto sa netýka iba Slovenska, podobná situácia je aj tu. Znamená to, že si nemôžeme vyberať a kvalita výstupov je nízka.

■ Vidíš teda hlavný problém v základnom a strednom umeleckom školstve?

Presne tak.

■ Na prvý pohľad sa mi to zdá trocha paradoxné. S príchodom internetu a YouTube majú mladí ľudia prístup k záZNAMOM predstavení či majstrovských kurzov tých najlepších hudobníkov. Bolo by celkom logické očakávať, že práve toto ich „naštartuje“ a motivuje, aby na sebe pracovali a skúšali nové veci.

Dobre, že si spomenul túto tému. YouTube je z môjho pohľadu dosť nebezpečná záležitosť, ktorá stihla zničiť veľa slúbených talentov. Mladí huslisti totiž vďaka tomu majú pocit, že už nemusia chodiť na koncerty. A aj niektoré agentúry dnes stavajú na tom, že ta dokážu ohodnotiť za minútu – tým, že si pozrú nejaké video. Samozrejme, na YouTube môže zavesiť hocičko hocičko, ocitneš sa tam bez toho, aby si o tom vôbec vedel. Kvalita zvuku môže byť otriasná, no na základe takéhoto dojmu ďa ohodnotia a povedia si, „tak toto nás nezaujíma“. Alebo tam viacerí veľkí umelci začali viesať videá o tom, ako sa má držať sláčik, nájdeš tam aj kurzy Berlínskych filharmonikov. Takže človek už vďaka YouTube ani nemusí chodiť do školy, naučí sa hrať na husliach alebo čomkoľvek inom... Z hudby sa stal biznis a už nie je vzácná. Vzácnosť okolo hudby sa vytratila. Keď som si kedysi vypočul Janáčkovu operu *Z mŕtvého domu* na platniach v knižnici, štyri hodiny som nevedel rozprávať, také to bolo úžasné a hlboko sa ma to dotklo. Dnes mladí ľudia takúto operu ani nedopocúvajú do konca, lebo je to pre nich príliš dlhé. Potrebujeme trojminútové skladby, život je rýchly... Toto ma trocha bolí a mrzí. Nemyslím si, že vnímanie umenia ako takého dnes ide správnym smerom. Mrzí ma aj to, že väčšina pedagógov nástrojovej hry sa takmer vôbec nevenuje súčasnej hudbe a hudbe krajín, v ktorých pôsobia. Pôvodná slovenská tvorba sa nevyskytuje

na koncertoch mladých interpretov okrem prípadov, keď im to nanúti pedagóg. V prvom rade ich to otravuje, v druhom asi deväťdesiat percent mladých nevie prečítať súčasnú partitúru alebo nejaký komplikovanejší zápis. Dokonca som sa už stretol s tým, že huslista nevedel prečítať umelý flažolet a chcel ho zahrať ako kvartu. Povedal som si, že tam by mal byť zavolaný ešte nejaký špeciálny pedagóg, ktorý by vysvetloval tieto veci. Pripadá mi to ako vrchol nevzdelanosti: vychodil som vysokú školu a neviem nič o tom, čo sa deje okolo mňa. Niekoľko treba študentom vysvetľovať základné veci týkajúce sa Schönberga. Schönberg! Veď to je hudba stará sto rokov! Nechcem študentov nútiať, ale skôr viesť k tomu, aby si túto hudbu vypočuli a sami si ju vybrali. Niekoľko ma prekvapia a vyberú si aj z tvorby mladých skladateľov. Dvaja z mojich študentov si napríklad zvolili skladbu Adriána Demoča. Potešilo ma to, lebo Adrián pre sôlové nástroje nepíše až tak ľahučko. Veľa sa tým naučili, najmä čo sa týka detailnej práce s materiálom. To je v súčasnej – no nielen v súčasnej – hudbe veľmi dôležité, ak chceš vyjadriť emócie, ktoré tam majú byť.

■ Je situácia na českej pôde o niečo lepšia alebo ani nie?

V poslednom čase mám pocit, že je to dokonca ešte horšie. V tomto roku som vydal dvojalbum so skladbami moravských skladateľov, čo je môj ďalší monumentálny projekt, v ktorom sa chystám pokračovať, a priznám sa, že som frustrovaný z reakcie, ktorá je zatiaľ nulová, z prístupu tunajšej skladateľskej obce a médií. Nielen ja, ale aj ľudia, ktorí sa podieľali na jeho vzniku, nadobudli dojem, že ak chceš byť skladateľom tu, rovno si môžeš hodiť slučku, lebo inak ťa zabije totálna ignorancia okolia. Do albumu som zahrnul autorov okolo Miloslava Ištvana, niektoré zo skladieb boli napísané priamo pre mňa. Chcel som sa odvŕdliť Brnu, ktoré, ako som už povedal, pokladám za svoje mesto. Mali nasledovať kompozície Františka Gregora Emmerta, ktoré sú úžasné, no nedostal som grant, takže zatiaľ čakáme. Som teda frustrovaný z takéhoto prístupu a predpokladám, že na akademickej pôde je to ešte horšie. Zaráža ma, že nielen mladých, ale ani ich pedagógov nezaujíma, v akej krajine žijú a čo sa v nej vytvorilo v kultúrnej sfére. Stále akoby sme sa obšmietali len okolo starej známej hudby, pretože toto vieme robiť.

■ No predsa len, existuje tu napríklad Miloslav Ištvan Quartett, ktorý sa venuje práve tejto hudbe. Poznám ich najmä z festivalu Expozice nové hudby...

Na Expozícii som nikdy nehral, takže ich nemôžem úplne objektívne hodnotiť, no tam vždy záleží na tom, kolko dostanú financí. Programy bývajú preto kvalitatívne rôznorodé. Okrem toho tu pôsobí Brno Contemporary Orchestra, ktorý vedie Pavel Šnajdr, a vďaka nim som si zahrával napríklad Sciarinnových *Šest capricií* a na budúci rok nás čaká spolupráca na Ligetihu Hus'ovom koncerte. No aj

tak si myslím, že na Slovensku je vďaka festivalom, ako je Melos-Étos, predsa len trocha lepšia situácia v tomto smere.

■ Potom je tu ešte Ensemble Opera Diversa, s ktorým si viackrát spolupracoval.

Áno, hoci to je čisto sláčikový súbor. Vďaka tomu, že ich dramaturgom je Vladimír Mařnáš, sa venujú domácim skladateľom, nie len tým z Brna, ale z celej českej republiky, a uviedli aj rad slovenských autorov. Zazneli tu Zagar, Iršai, Moyzes, Zeljenka, Hrušovský... Snažia sa propagovať málo známu hudbu. Hral som s nimi dvakrát Hartmannov *Hus'ový koncert* aj Emmertovu 25. symfóniu pre violu, organ, spev a veľký sláčikový orchester, ktorú napísal pre mňa a môjho brata. Budeme ju hrať opäť, dirigovať bude Marián Lejava. Okrem toho sme nahrali Iršaiove *Banskoborské koncerty*, práve prebieha proces produkcie a o chvíľu to bude na svete. (CD vyšlo v júni v Pavlík Records, pozn. red.) Drobné veci tohto druhu tu fungujú veľmi dobre.

■ Prečo si si vybral brniansky a nie slovenský orchester?

Budem obrazný a veľmi preháňať. Dostaneš päťkorunový grant, prenájom sály bude stáť milión, najatie hudobníkov, ktorí to budú schopní rýchlo naštudovať s minimom skúšok, ďalší milión... Pôvodne som chcel nahrať na Slovensku, no potreboval by som asi štyridsaťtisícový grant. Tu sa to podarilo za štvrtinu ceny vrátane prenájmu sály a veľkorysého času na skúšanie, vďaka ktorému sme mohli všetko „vymakáť“ do posledného detailu. U nás sú ľudia schopní za hranie vziať slušné peniaze, no všetko je takmer z listu. A tak to aj vyzerá, nielen pri projektovo zozbieraných súboroch, ale presne rovnako aj pri profesionálnych orchestroch. Nad týmto by sme sa na Slovensku naozaj mali vážne zamyslieť. A veľa ľudí mi môže potvrdiť, že nehovorím do vetra.

■ Hus'ové koncerty Berga a Szymanowského si však nahral s naším rozhlasovým orchestrom...

Ja a rozhlas – to bude téma na samostatný rozhovor, po ktorom všetci odpadnú. (Smiech.) Povedal som si, že do tej inštitúcie viac nevkrčím, aj keď ma medzičasom opäť volali. Po Bergovi som bol úplne zničený, čo ma prekvapilo, lebo spolupráca na Szymanowskom bola veľmi dobrá, hoci aj tu sme občas narazili na limity. Napríklad keď sa vzprieči hornista, že v závere nezdvhne nástroj, lebo by mu vrazil „kiksol“. Aj keď je to predpísané v partitúre; dirigent len môže bezradne stáť a prosiť ho, aby sa o to aspoň pokúsil... Pritom v tom boli moje vlastné peniaze, za ktoré som kupoval kompletný notový materiál. Nebolo to také jednoduché, šlo mi hlavne o to, ukázať, že v našej krajine sa dá urobiť aj niečo veľké. Na Slovensku v poslednom čase hrávam čoraz menej, skôr ide o účinkovania, ktoré boli už vopred dohodnuté. Už budem brať len veci, ktoré ma osobne zaujímajú, nikam sa nemienim pchať, ak ma

nechcú. V posledných rokoch mi situácia na Slovensku pripadala pomerne zaujímavá, vela som hral a propagoval našu hudbu. Myslel som si, že robím niečo dobré, no keď sa zopár ľudí začalo vyjadrovať, že ma vidno až príliš, začal som odmietať ponuky.

■ No po tvojich vystúpeniach, ako to bolo napríklad nedávno na jarných Konvergenčiach, je ohlas publika vždy jednoznačný...

Áno, ale ohlas našich popredných inštitúcií je tiež jednoznačný... (Smiech.) No potrebujem sa zároveň očistiť od toho, že keď prídem do Bratislavu, cítim sa nepríjemne. Aj na pódiách, kde som predtým vystupoval rád. Hra je moje živobytie a podaktori ľudia mi takmer zničili vzťah k hudbe. To by sa nemalo diať a ak sa od toho dokážem očistiť, tým lepšie pre mňa. A časom zrejme opäť nájdem chut.

■ Stále však hrávaš pomerne veľa.

Áno, nemôžem sa staťať, hoci na Slovensku to až tak často nie je. Okrem toho som mal asi trojmesačný výpadok spôsobený problémami s pravou rukou a bolo dosť ľažké vrátiť sa späť na koncertné pódiá. Zdá sa, že je to jednoduché, no ak vystupuješ ako sólista s orchestrom, potrebuješ pravidelný kontakt s pódiom, inak môže byť psychický tlak spojený s týmto typom hrania neúnosný. Návrat na veľké pódiá po polročnej pauze je enormne náročný. Najmä ak som veľmi veľa cvičil a pracoval na nových skladbách, napríklad na premiére symfónie Lukáša Borzíka, na koncertoch Dohnányho a Dusapina. Všetko to boli ľažké, štyridsaťminútové skladby. Hral som ich vo veľmi krátkom časovom slede, čo je celkom iné, ako byť agentúrnym koncertným huslistom a dookola hrať Mendelssohna alebo Čajkovského. V iných krajinách sa o svojich umelcov starajú lepšie; neviem, koľko je nás na Slovensku, že na každého príde rad raz za tisíc rokov...

■ Určite však nebudeš odmietať' príležitosť, aká sa ti naskytla v decembri minulého roka v Štúdiu 12, kde si odohral recitál so sôlovými skladbami súčasných autorov na pozvanie Mira Tótha, hoci ťa vtedy sužovala vysoká horúčka...

Sú určité malé projekty, v rámci ktorých sa môžem prejavíť naplno. Vždy som rád, keď môžem objavovať hudbu, ktorá vznikla len nedávno. Okrem toho, mnohé z diel som verejne hral len raz, niektoré dokonca len doma v obývačke. Napríklad koncert Petra Kolmana, ktorý som naštudoval, no zrušili premiéru a akosi mi to zabudli povedať. (Smiech.) Mirov projekt bol fantastický; zavolal mi a povedal, aby som si vybral, čo chcem hrať. Len približne ma dramaturgicky nasmeroval. Dostať takúto príležitosť je úžasné. Vybral som si okrem iných Scelsiho, Manoliosa, Szymańského, Dusapina a tiež odpremiéroval skladbu Pavla Zemka-Nováka, ktorú pre mňa napísal už dávnejšie. Bol z toho krásny recitál, aj keď fyzicky to bolo veľmi nepríjemné. No to sa stáva a hral som už aj v horšom stave... X

Pro Musica nostra Sarossiensi

**II. ročník medzinárodného hudobného festivalu, 8.–14. júna,
Hudobné centrum, Prešovský hudobný spolok SÚZVUK**

Oživit' historické objekty hudbou, tak ako v nich znala v minulosti, je hlavným cieľom organizátorov festivalu Pro Musica nostra Sarossiensi – Hudobného centra v Bratislave a Prešovského hudobného spolku SÚZVUK. Už prvý ročník podujatia v jeseni minulého roka ukázal, že aj v šarišskom regióne, s prevahou folklórnej hudobnej kultúry je početné publikum, ktoré sa zaujíma o hudbu rôznych umeleckých slohov. Aktuálny ročník priniesol sedem koncertov v štýlovo diferencovanej dramaturgii, vychádzajúcej z obsadenia komorných súborov, sólistov a symbiózy historického priestoru.

Otvárací koncert 8. 6. v Rímsko-katolíckom kostole sňatia sv. Jána Krstiteľa v Sabinove dominoval dramaturgiu zostavenou z diel „hornouhorských“ skladateľov 18. storočia. Na úvod zaznalo *Graduale de ss. Angelis Paula Neumüllera*, pôsobiaceho na konci 18. storočia v Smolníku i v Rožňave. V obsadení Stanislava Kozubíková (soprán), Gabriela Hübnerová (alt), Marek Gurbal' (bas) a podaní sláčikového orchestra *Musica Iuvenalis* s dirigentom Igorom Dohovičom, sa vinul paralelný rytmicko-melodický tok diela v klasicistickej harmónii. Johann Lininger, organista z kláštora v Jasove v 2. polovici 18. storočia, je neznámym skladateľom, napokoľko jeho diela neboli doteraz prepísané do modernej notácie a ostávajú nedostupné predvádzacej praxi. Výnimku tvoria dve duchovné árie, z ktorých



H. Gulyás a J. Mitrík



Musica Iuvenalis



D. Karvay a D. Buranovský

v Sabinove zaznala sopránová *Nullum donum*. Presvedčivé podanie Stanislavy Kozubíkovej umocnila jej žiarivá a priezračná farba hlasu vo vyšších polohách. Spolu s citlivým inštrumentálnym sprievodom orchestra predstavili obsah diela, ktorý priblížil estetiku tvorby na našom území. Záverečná *Omša C dur* pre sóla, zbor a orchester Gregora Röslera, vynikajúceho hudobníka, pôsobiaceho v bavorskom Regensburgu v polovici 18. storočia, zachováva tradičnú omšovú štruktúru a jej interpretačná náročnosť spočíva vo vnútornej diferenciácii jednotlivých častí. K umelcom sa pridali te-

norista Pavol Cebák a 18-členný Akademický komorný zbor *Cantus* z Ukrajiny so zbor-majstrom Emílom Sokachom. Profesionálne predvedenie pod taktovkou Igora Dohoviča bolo umeleckým vrcholom večera. Publikum malo počas celého festivalu k dispozícii texty všetkých vokálnych skladieb v origináli, aj v slovenskom preklade, čo výrazne umocnilo estetickú recepciu. Ozdobou festivalu bol 9. 6. recitál huslistu Dalibora Karvaya a klaviristi Daniela Buranovského vo velkej sále renesančného kaštieľa vo Fričovciach, ktorý sa stretol

s veľkým záujmom publiku. Franckovu Sonátu A dur, považovanú za najkrajšiu romantickú sonátu vôle, s elegantným výrazom, vnútorným dynamizmom a farebným kontrastom, pretavil Karvay do skvelej interpretačnej reality a vysokej umelleckej kvality. Ďalší program sa niesol v znamení „odlahčenejších“ diel pre poslucháča a virtuóznejších pre interpretov. Vtipný Kupkovičov *Suvenír* predstavuje rôzne techniky, artikulačné možnosti hry na husliach, skvele skĺbené do virtuózneho celku. Ravelov *Tzigane* a Sarasateho *Cigánske melódie* sú charakterovo podobné skladby, ktoré obaja interpreti prezentovali s vysokým emočným nábojom v dynamicky exponovaných úsekoch a hlbokým ponorom v subtílnych častiach. Massenetova *Meditácia* k nim tvorila farebný a tempový kontrast.

Historická sála tzv. Veľkého renesančného kaštieľa v Hanušovciach nad Topľou privítala 10. 6. členov barokového súboru *Le nuove musiche* v zložení Hilda Gulyás

kálne vstupy Adam Szendrei a Jakub Mitrík v dielach Daria Castella, Biagia Mariniho a Niccolu Matteisa. Uvedenie *Sonaty Seconda* Marca Uccelliniho, jedného z prvých virtuózov husľovej hry, potvrdilo nástrojovú virtuozitu dvojice na dobových nástrojoch.

Festival sa 11. 6. presunul do areálu kaštiela vo Finticiach, kde sa v bývalej barokovej sýpke „fintickej“ vetvy rodu Dessewffyovcov uskutočnil koncert renomovaného maďarského súboru plechových dychových nástrojov **In Medias Brass Quintet** (Richárd Kresz – trúbka, Tamás Pálfalvi – trúbka, János Benyus – lesný roh, Attila Sztán – trombón, József Bazsinka, ml. – tuba). Program mal široký záber od baroka až po súčasnosť. V úpravách odznela *Canzona super intradam aethiopicam SSWV 68* nemeckého skladateľa z rozhrania 16.–17. storočia Samuela Scheidta a *Triová sonáta a mol TWV 42:A4* Georga Philippa Telemanna. Kvinteto pokračovalo v historickom slede známou *Pavanou* Gabriela Faurého a *Libertangom* Argentínčana Ástora Piazzollu, ktoré zaznalo v pôsobivom farebnom aranžmáne, s témou v sordinovanej trúbke. Z Južnej Ameriky pochádzajúci trombonista Enrique Crespo sa presadil skôr ako autor vynikajúcich aranžmánov. Z jeho produkcie zaznala *Suita Americana* s tanečnými časťami *Bossa nova*, *Vals Peruano*, *Zamba Gaucha a Ragtime*. Z maďarskej tvorby predstavil súbor *Balkánsku sonátu* Csabu Tüzköa, fúzujúcu jazz, etnickú i klasickú hudbu. Záverečnou *I got Rhythm*

nielsky skladateľ a virtuóz Fernando Sor je tvorcом piesní *seguidillas y boleras* (typickej formy spájajúcej v sebe hudobnú, literárnu a tanečnú zložku), z ktorých na úvod odzneli tri (v preklade *Ukonči moje trýznenie*, *Priprav mi hrob a Ak vravíš, že pre moje oči*) v skeleto podaní sopranistky v španielskom origináli. *Andante-Largo op. 5* toho istého autora vzápätí prednesol gitarista. Piesne Frederica Garcíu Lorcu, známeho básnika, dramatika, ale tiež hudobníka, odzneli v dvoch blokoch (*Štyria muličiari*, *Tri devy z Jaén*, *Sevilčanky 18. stor. / Pútničkovia*, *V kaviarni Chinitas*, *Bláznivá*). Dokonale vyspievané kontrasty

na barokovej priečnej flaute. Priestor dostali autori francúzskeho a nemeckého baroka vo veľmi precíznej, historicky poučenej interpretácii. Záverečný koncert festivalu 14. 6. na nádvorí Rákociho paláca v Prešove patril **Komornému orchestru Beliczay**. Ich program bol k teplému letnému večeru ideálny: odzneli dve serenády (Beliczay a Čajkovskij) a oblúbené Bartókove *Rumunské tance*.

Novinkou druhého ročníka boli koncerty venované deťom s názvom *Hudobné potulky* (10. 6. v Kaštieli v Hanušovciach a 11. 6. v Centre pre umenie VIOLA v Prešove) s umelcami zo súboru *Le nuove musiche* Adamom Szen-



Barocco sempre giovane v rámci Pro musica nostra Thursoviensi (foto: A. Sládek)



R. Sławiski a M. Krajčo

vzdali hudobníci hold Georgeovi Gershwinovi. Maďarské kvinteto podalo vynikajúci výkon, spočívajúci v technickej virtuozite, precíznej súhre, tónovej kvalite a v hudobno-výrazovom štýlovom stvárnení.

Koncert 12. 6. v Péchy Castle v Hermanovciach (jedinom, kde sú majiteľmi potomkovia rodu Péchy), v prostredí typickej klasicistickej architektúry na vidieku, bol venovaný obdobiam klasicizmu a romantizmu španielskej a francúzskej proveniencie. Vystúpili úspechmi a cenami ovenčení sólisti, sopraniestka **Rea Sławiski** a gitarista **Martin Krajčo**. Špa-

v tempách, dynamické nuansy a výraz v prednese tvorili symbiózu výborného umeleckého výkonu Rey Sławiski, ktorý umocnil aj v ďalšom prednese troch francúzskych piesní. Martin Krajčo ako sólista dominoval zvukovou dokonalostou svojho nástroja v skladbách Francisca Tárre-gu a Édouarda

Bruguiéra v úprave Françoisa Molina. Jeho spolupráca so sólistkou sa výrazne podpísala pod jedinečný umelecký výsledok, ktorý umocnili v závere madrigalom *Rosaura*, romancou *Caminando por el Monte* a habanérou *A donde va la niña?*

V poradí šiesty koncertný večer 13. 6. našiel svoj priestor v barokovo-klasicistickom Kaštieli v Petrovanoch. Výber programu do tohto priestoru bol ideálny. Nádherné čembalo z dielne Petra Šefla ovládol bravúrnou technikou **João Rival**, jeho kolegami boli **Krzysztof Firlus** na viole da gamba a **Radka Kubínová**

dreiom a Jakubom Mitríkom. Hudobnými dielami sprevádzal detské publikum osvedčený moderátor **Martin Vanek**, ktorý v kontexte didaktickej zásady názornosti viedol rozhovor o historických nástrojoch, spôsobe hrania a tiež napríklad o rozdieloch medzi barokovým a moderným sláčikom. Dramaturgia koncertu prešla historickými obdobiami od renesancie až po súčasnosť, s hudobnými „zastávkami“ z tvorby Giovanniego Girolama Kapsbergera, Arcangelo Corelliho, Niccola Paganiniho, Giuseppe Verdiho, Wolfganga Amadea Mozarta, ale i Johna Williamsa. Druhý ročník Pro Musica nostra Sarossiensi posunul poznanie hudobnej kultúry, najmä historických umeleckých slohov baroka a raného klasicizmu v prešovskom regióne do vyššej kategórie. Pozitívny odraz pilotného ročníka sa prejavil v pomerne veľkej skupine návštěvníkov, ktorí z krajského mesta každý deň cestovali na koncerty do okolitých kaštieľov. Stúpla i návštěvnosť miestneho publiku, ktorá bola výsledkom motivácie miestnych organizátorov. Publikum na Šariši už registruje toto podujatie a prejavilo sa to v zaplnených sálach i na niektorých, vopred vypredaných koncertoch. Dramaturgom sa podarilo vybrať súbory či sólistov do vhodných priestorov zrenovovaných historických objektov a tie ponúkli nevšedný hudobný zážitok, istú nostalgiu, ale i poznanie histórie architektonických pamiatok a starej hudby.

Irena MEDŇANSKÁ
Fotografie: **Martin DZURILLA**

Pro musica nostra Thursoviensi

**II. ročník medzinárodného hudobného festivalu, 16.–23. júna,
Hudobné centrum, Naša kultúra / Cultura nostra**

Už sme si zvykli, že hudobné podujatia vznikajú a zanikajú. Zväčša sú závislé od vôle a vytrvalosti usporiadateľov, ak však zanikajú, zväčša to býva z „prozaických“, no pochopiteľných dôvodov. O to viac potešíl v minulom roku chýr z Hudobného centra, vďaka ktorému pod gesciu inštitúcie pribudli k zavedeným podujatiám ďalšie. Sympaticou bola myšlienka využiť naše „utajené“ či menej známe lokality, tematicky ich prepojiť, no najmä ozvučiť hudbu. Ešte minulý rok sme zaevideovali novú dvojicu medzinárodných hudobných festivalov s výrečným názom Pro musica nostra. Oba zjednotené rovnakou myšlienkovou, koncepciou, odlišuje adjektívum: Sarossiens (Šarišský) upozorňuje na väzbu k regiónu, tajuplniešie znie druhý s predikátom Thursoviensi. Záhadu ľahko dešifrujeme listujúc v našej histórii: výsadné miesto v nej patrilo aristokraticke-

ka **Gabriela Tardonová**) v Rímsko-katolíckom kostole sv. Bartolomeja v Čadci, pokračovala v skvostnom komornom priestore nedávno zrenovovanej kaplnky hradu Budatín s adekvátnym apartným programom, pozostávajúcim z krehkých suít francúzskeho baroka spojených titulom *Le concert spirituel* s hráčkou na barokovej priečnej flauti **Radkou Kubínovou**, gambistom **Krzysztofom Firlusom** a čembalistom **Joãoom Rivalom**. Pestované exteriérové aj interiérové priestory Gotickej kúrie v Kotešovej nemohli ináč ako inšpiratívne zapôsobiť na skvelý ansámbel **Schöllnast Consort**, ktorého členovia vyznávajú hru na historických dychových nástrojoch (**Róbert a Ronald Šebestovci**, **Tomáš Horkavý**, **Rudolf Linner**, **Katharina Mandl**, **Andrea Skala** a kontrabasista **Ján Prievozník**) s tematickým programom *Harmonique Musique à Presbourg* (Anton Zim-

dní práve končiaceho školského roka. Legendami opradený veľkolepý bytčiansky Sobášny palác bol v ten deň dejiskom aj večerného koncertu. A znova Solamente naturali; v jednej z možných inštrumentálnych konštelácií ponúkli zo svojej pestrej repertoárovej vzorky skladby „v znamení B“: Heinrich Ignaz Franz Biber a Antonio Bertali.

Každý z koncertov v inej lokalite pojmenoval nielen genius loci daného dejiska, v atmosfére bolo cítiť povznesenie a bázeň, aj vďaku za pocutu umením. Tak to vyjadrovali verbálne miestni čelní predstaviteľia, ktorí sa spolupodieľali na zdarnom priebehu festivalu, tak to potvrdzovala preziarená atmosféra. Dve posledné podujatia turzovských putovaní za hudbou mierili najskôr do Rímsko-katolíckeho kostola sv. Gála v Predmieri, kde sa skvelá sopranistka **Jana Pastorková** spolu s organistom **Marekom Štrbákom** stretli s vnímatvým publikom oceňujúcim zriedkavú príležitosť počuť profesionálne predvedenú a pritom „stráviteľnú“ hudbu. Finále festivalu patrilo Rajcu. V majestátnom Rímsko-katolíckom kostole sv. Ladislava vyvrcholil program týždňového

cestovania za hudbou a reliktmi architektúry uvedením krásnej, slastnej kantilénou posvätenej Rossiniho *Petite messe solennelle*. Miestne audítoria si so zjavou radosťou vychutnalo hudbu „malej“ (prihlásne poldruhahodinovej) omše, ocenilo Slovenský filharmonický zbor (Jozef Chabron), inštrumentalistov Ladislava Fančoviča, Mareka Štrbáka a najmä sólistov Máriu Porubčinovú, Sonju Runje, Otokara Kleina a Gustáva Beláčku. Práve tento basista

(inak aj predseda OZ Naša kultúra) participoval na podujatí všeobecne: prispel ako iniciátor spomienky na rajeckého rodáka, výborného tenoristu a sólistu SND Imricha Jakubeka, upozornil na jedinú zachovanú sochu Milana Rastislava Štefánika, ktorá „prežila“ v Predmieri a inicioval expozičiu z výtvarných diel impresívnych obrazov Jiřího Strachotu, ktorá bola inštalovaná v kaplnke komplexu dnes už beláčkovského rodinného sídla – Gotickej kotešovskej kúrie. Ak znie privela chválu a superlatívov, býva to podozrivé. Nemyslím si však, že kto sa zúčastnil tohtoročného muzického turzovského okruhu, vysloví niečo iné ako úprimné slová uznania. Na adresu presnej a neomylnnej organizácie s diskrétnym manažingom, umnej programovej štruktúry, komplexnému profesionálnemu vybaveniu, samozrejme všetkých interpretov, no aj výľudnému prostrediu s neopakovateľne spektakulárhou prírodnou panorámou. Výborná myšlienka – dôsledná realizácia. Nám, tohtoročným účastníkom a svedkom pripúšťa volbu jedinej možnosti: o rok sa k Turzovcom vrátiť!

Lýdia DOHNALOVÁ

Fotografie: Anton SLÁDEK



Schöllnast Consort



Solamente naturali a M. Vanek

mu rodu Turzovcov, ktorý mal viaceru sídiel roztrúsených na území dnešného Slovenska. Tažiskovo v Žilinskom a Oravskom regióne. Táto asociácia bola skvelým impulzom situovať podujatie do miest a objektov spojených s týmto osvieteným rodom a upozorniť na to, čo zatial pre verejnosť nie je príliš známe. Niektoré z objektov stáročia postupne pustli a chátrali, niektoré štastnejšie „našli milosrdenstvo“ aj v minulom režime, ako-tak prežili a niektoré výsadne našli už v prítomnosti vniemavých donorov, reštaurátorov a zároveň nových majitelov. O tom viac prezrádza veľkoryso skoncipovaný bulletín naplnený informáciami nielen ku koncertom. Je fundovaným kunsthistorickým „bedekrom“ s výkladom Petra Kresánka, sprostredkujúcim legendu k jednotlivým architektonickým objektom – dejiskám ôsmich koncertov. Treba ešte upozorniť na exkluzívnu grafickú minucióznosť bulletinu: každý z obsažných textov je názorne doplnený perokresbou (nie fotografiou!) autora Igora Cvacha, ktorá dodáva celku štýlovo decentne archaizujúci nádych.

Žilinská edícia Pro musica nostra začína koncertom Ensemble Opera Diversa (dirigent-

ermann, Juraj Družecký, František Kramář, Ignaz Pleyel). Skladby poslucháčmi permanentne favorizovaného barokového majstra zneli pod súhrnným titulom *Hommage à Vivaldi* v stvárnení českého súboru Barocco sempre giovane (Josef Krečmer, Iva Kramperová, Vít Chudý, Matěj Štěpánek, Jan Zemen) v Château Gbeľany. Piatou hudobnou zastávkou bola Kaplnka sv. Jána Nepomuckého Orlové s hudobno-poetickej programom *Lettere Amoro-se*, kreovanom súborom Le nuove musiche (Hilda Gulyás, Adam Szendrei, Jakub Mitrík a Zuzana Haverda). Každý z koncertov mal svoju tému, myšlienkové tažisko, atmosféru. Celá turzovská ladená umelecká kolekcia bola dramaturgicky vypracovaná do nevídanych detailov. Všetko so všetkým súviselo a korešpondovalo. Nevládol tu však sofistikovaný duch ani náhoda. Imponovala mi zastávka na Bytčianskom zámku, ktorého nádvorie na celý deň ovládol súbor Solamente naturali. Tvárny ansámbel venoval najskôr predpoludnie miestnym školákom a spolu s mimoriadne invenčným moderátorom Martinom Vanekom voviedli mládež do ríše hudby. Pre deti to bol, podľa odozvy a reakcií, jeden zo sviatočných

ŠKO Žilina

Šanca mladým

Jednou z črt dramaturgie ŠKO je žičlivosť na priestor vyčleňovaný mladým interpretom. V priebehu každej sezóny „mlado“ ladených podujatí narátame neúrekom, mnohé sa stali permanentnou výbavou programového profilu tejto inštitúcie.

K takto orientovaným patril aj koncert 6. 6. pod výstavným titulom *Šanca mladým*. V oblasti dirigovania, zdá sa, za ostatné roky u nás svitlo na prajnejsie časy. K výraznej dirigentskej mlaďadi patrí **Ondrej Olos**, ktorý má na konte slušné skúsenosti aj výsledky. Upozornil na seba na pódiách doma aj za hranicami. Efektne bol entrée koncertu s premiérou orchestrálnej verzie skladby *Eskalácie* mladého skladateľa Petra Javorku (Štúdiá u P. Kršku, J. Iršia). Prednosťou ambicioznej skladby je jej súdržnosť, koncínosť, štrukturálna úspornosť. Veľký objav v aplikácii malých intervalových posunov a permutácií sa už z dnešného pohľadu nekoná, časom sa stal „klasikou“, arzenál však skladateľ využil ekonomicky, s efektom v koloristike a dramaturgickej pôsobnosti (dôvodne kalkulovaný „zvonový“ predel...). To mal príležitosť zdôrazniť dirigent: nekrotil tu svoj temperament a spontánosť, čo však skladbe prospelo. Viac si Olos musel dať záležať pri sprevádzaní k trojici sólistov. Muzikálna, nadmieru zodpovedná a senzibilná čerstvá absolventka žilinského konzervatória (fagot u M. Oravca) **Agáta Motyková** testovala „tiaž“ profesionálneho pódia v *Koncerte F dur* od Carla Mariu von Webera. Myslím si, že podobné pódiové skúsenosti akéhokoľvek formátu hráčke perspektívne prospejú. Bola totiž citelná (najmä v úvode) jej zviazanosť, prílišná sebareflektivnosť a azda aj absencia potrebnej dávky asertyvity. Smerom k záveru však Motyková presvedčila, že hudbou oddane žije, že jej rozumie a iste sa v nej dokáže uplatniť. Väčšie penzum verejných skúseností reflektovala výkonom hornistka **Dominika Gúberová**. Okrem bazálnych konzervatoriálnych školení (Š. Ládovský) stihla aj interpretačné kurzy a v súčasnosti pôsobí aj v Slovenskom mládežníckom orchestri. *Koncert č. 1 Es dur* Richarda Straussa, s nárokmami v zóne techniky, no hlavne výrazu, mladá umelkyňa zdolala so ctou. So svojím (nie práve feminínnym) nástrojom si rozumie veľmi dobre. Na záver potešil klavirista **Martin Hrín** (VŠMU, trieda J. Palovičovej) s naštudovaným *I. koncertom C dur op. 15* Ludwiga van Beethovena. Citlivá muzikalita, schopnosť prieniku k podstate hudby, skvelé dispozície v oblasti tónovorov sa veľmi zdatne blížili k beethovenovskému interpretačnému ideálu. Hrín vo svojej pokornej výzvi rozmýšľajúceho a dobre vedeného pianistu má slabné predpoklady...

Večer klavírnych hviezd

Práve uplynulá 45. žilinská sezóna bola miomiadne prajná ku klavíru, nielen sóľovo,

ale potešujúco aj v dvojklavíronych konšteláciach. Skvelý francúzsky dirigent a klavirista **Jean-Bernard Pommier**, žilinčanom už dobre známy umelec, si na koncert 13. 6. prizval renomovanú klaviristku pôvodom z Japonska, **Akiko Ebi**. Program bol orientovaný na tvorbu W. A. Mozarta. Najskôr v tandemovom zložení odznela *Sonáta pre dva klavíry D dur KV 448*, nie príliš frekventovaná, aj keď obsahujuca vskutku esenciálne celé spektrum bohatého mozartovského hudobného sveta. Krajné časti (*Allegro con spirito* a *Allegro molto*) poznačila mierna tempová preexponovanosť na úkor tónovo-akustickej kvality a súhry. Naproti tomu stredné *Andante* nasýtené prekrásnymi až snovými lyrickými epizódami dalo absolútne prieschod muzikálnemu a hlboko zainteresovanému pohľadu oboch skúsených interpretov. V *Koncerte A dur KV 414* sólový part stvárnila Akiko Ebi. Celkovej koncepcii, výstavbe a elementárnej vypracovanosti nemožno vytknúť nič. Klaviristka má zrejme dôverný vzťah



M. Hrín a O. Olos



M. Chudada

k Mozartovej hudbe, cítiť a počuť to v špecifickej artikulácii aj frázovaní. Ako celok ma však kreácia nepresvedčila bezozvyšku, absentovala v nej nadľahčenosť, iskra a typicky šantívé pointonanie. Vrchol programu sa dostavil v záverečnom *Koncerte pre dva klavíry Es dur KV 365*. Obaja klaviristi, tvorivo uvoľnení a perfektne synchronizovaní, rozohrali príkladný duel, v ktorom priam hýrili nápadmi zdôrazňujúc skladateľove fajnovôstky, výslnia i zátišia fráz a kontúr, hrejivé prívaly krásnej a pianisticky velkoryso skoncipovanej hudby...

Záver

Abonentný cyklus 45. koncertnej sezóny ŠKO sa naplnil po okraj a uzavrel svoje ďalšie dejstvo koncertom 20. 6. (resp. 21. 6.). Ak nás priebežne tešil v programoch dobrý klavír, ten nesmel chýbať ani na záver. Najskôr však zaznela v premiére novinka z domácej tvorby, ktorú si žilinská dramaturgia systematicky všíma. Dirigent **Leoš Svárovský** tentoraz naštudoval skladbu Antona Steineckera *Transformácie*. Tvorba skladateľa je v orchestri, zdá

sa, „zabývaná“, zrejme jeho rétorika hráčom konvenuje. Tak to aspoň prezádzal znejúci tvar novinky. Umne vystavaná kompozícia (znova) siaha k prehľadnej štruktúre: presne vymedzenému arzenálu úsporných intervalov a ich chromatických posunov a hoketových krokov, ktoré vytvárajú zvláštne impresívne zvukové interferencie. Pôsobivý je celkový rozvrh skladby, ktorá zreteľnou cezúrou symbolicky „pretne“ dej, a ten vyústi do priam chorálovo-mysterioznej katarzie. *Transformácie* sú pomerne končízne, pritom však výrečné a pôsobivé. Jeden z vydarených opusov autora znel v empatickom stvárnení. Mladý žilinčan **Martin Chudada** očividne odrastá z kategórie detských interpretačných zázrakov. Úspešne preplávajúc juvenílnym obdobím, naplneným množstvom zaslúžených ocenení a uznaní, zamieril k sorte umelcov stáliciam. Tentoraz siahol k náročnému opusu, k 2. *klavírnemu koncertu F dur D.* Šostakoviča, ktorého (nielen) sólový part je naplnený neustálym dianím, pulzáciou, pohybom, nápadmi. Chudada hravo zdolával všetky nároky parti, držal sujet troch častí pevne v rukách. S autorovou hudbou sa dokázal priam obdivuhodne stotožniť. Vytušil a dešifroval šostakovičovské hudobné kódy, prekvapil zrejím pohľadom s príslušným myšlienkovým obsahom aj výkladom. Napokon, skladateľ komponoval koncert s myšlienkom na svojho syna Maxima (ten koncert aj premiérovo uviedol), vtedy približne v aktuálnom veku Martina Chudadu. Aj preto autor asi partitú-

ru „ušetril“ ľažkých fatalizmov a chmúrnych kontemplácií, ostal zhovievavo štedrý na jasné nadľahčené formulácie. Chudada pekne vystihol charakter skladateľovej expresie, v jeho výklade bola šostakovičovská irónia krotká, neha krehká (prekrásne splynul so svetom skvostného *Andante*), ruská nostalgia stíšená a la-hučké „cirkusové“ *perpetua* úsmevné. A aj keď duel s orchestrom miestami pripomína komplikovanú tartanovú dráhu, napokon uspokojil a vyniesol najmä na adresu sólistu frenetický potlesk. Niekoľko dní pred sviatkom svätého Jána sa patrilo pripomenúť ho dramaturgicky aktuálnym gestom – *Snom noci svätojánskej* od Felixa Mendelssohna Bartholdyho, ktoré potešilo azda každého. Päťčasťový celok naštený nadpozemsky trblietavou a hravou hudbou znel však v ten horúci žilinský večer z pódia azda trocha unavene. Viac rutinovane než objavne či tvorivo. V konečnom dôsledku však naplnil atmosféru rozprávkovým dejom a potešil auditórium znamením príslubu bezstarostných letných chvíľ...

Lýdia DOHNAĽOVÁ

Fotografie **Roderik KUČAVÍK**



Eva Blahová:

**Chceme pomôcť našim laureátom,
aby sa dostali do sveta**

O histórii, zákulisí, peripetiách i víťazstvách jedinečného podujatia, Medzinárodnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského, sme sa rozprávali s prof. Evou Blahovou, predsedníčkou poroty, priamou aktérkou, ale i pamätníčkou osudov, smerovaní a modifikácií tohto trnavského sviatku vokálneho umenia.

Pripravila Lídia DOHNAĽOVÁ, fotografia Martin HESKO

■ **Uplynulý 23. ročník Medzinárodnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského (19.–25. 5.) vyvolal pozitívny ohlas, viacerí ho označili ako výnimočne úrodný. Súdiac podľa galakoncertu s vystúpením víťazov, na ktorom pódiu vskutku žiarilo pestrostou, farbami a skvelými zrelými speváckymi výkonmi, osud sút'aže sa po sinusoidách a eskapádach v nedávnej minulosti ustálil a podujatiu svítlo na lepšie časy. Vedeli by ste charakterizovať aktuálny ročník v kontexte uplynulého diania?**

Na tohtoročnej súťaži sa zúčastnilo do šesťdesiat adeptov z pätnástich krajín. Mali sme z toho ozajstnú radosť, myslíme, že absolvutne opodstatnenú, pretože súťaž mala pred niekoľkými rokmi „generálnu pauzu“. Vrátim sa však najskôr k predchádzajúcemu 22. ročníku z roku 2017. Veľkou satisfakciou pre nás bolo, že po sedemročnej prestávke sa naň vtedy pri-

hlásilo a prišlo 130 záujemcov, čo bolo nielen prekvapením, ale zdalo sa nám to vzhľadom na štruktúru súťaže priamo nezvládnuteľné. Boli sme však napokon radi, pretože úroveň bola neobvyčajne vysoká, čo vlastne signalovalo prajné echo z okolitého sveta. Súťaže sú pre interpretov veľmi náročné fóra, ak nehovoríme o umeleckej priorite, je to najmä zaťažkávajúci test na psychiku účastníka. Preto aj svojim žiakom akcentujem ich dôležitosť v rámci celkového umeleckého rastu. Zaujímavé je pozrieť sa na minulé ročníky: Stalo sa takmer už pravidlom, že niektorí speváci sa sem vracali aj viackrát. Ak v prvom ročníku napríklad nezískali žiadnu cenu, po návrate sa takmer spravidla umiestnili na prvých miestach. To dokumentovalo ich prácu, disciplinovanosť a vôľu dokázať to. Ako príklady môžeme spomenúť Bršlíka, Čapkoviča, Beláčku... Hovorí to však aj v prospech výchovného

aspektu súťaže. Nejde výlučne len o to, podávať excellentné výkony, je dôležitá pre naše hudobné školstvo, pre vokálnych pedagógov, ktorí môžu pochopiť apel, že je podstatné studenta pripraviť a poslat na takúto súťaž. Každá skúsenosť, pozitívna, ale aj negatívna, dotvára edukačný obraz a pomáha pri komplexnom vedení a odbornej výučbe.

■ **Vráťme sa k „inkriminovanej“ generálnej pauze a k resuscitácii sút'aže, ktorá v oživennej podobe bravúrne nabrala druhý dych spomínaným „prel'udneným“ 22. ročníkom.** Tým, že v histórii súťaže vznikla sedemročná pauza, nastala tiež patová situácia. Mala som už všetko pripravené, ale chýbal jeden dôležitý a neodmysliteľný segment – financie. Štastím pre súťaž bolo, že prichádzal do Hudobného centra nový riaditeľ, Igor Valentovič, ktorý prejavil k podujatiu náklonnosť a ponúkol riešenie v zmysle zastrešenia súťaže inštitúciou vrátane personálnej participácie. Rezultátom je, že dnes na koncepčných a organizačných práčach spolupracujú odborné pracovníčky, ktoré sú okrem profesionality vyzbrojené aj znalosťou cudzích jazykov, čo je pre internacionálny charakter súťaže prepotrebné. Preto sa to s takou podporou a takou kooperáciou podarilo a nadviazalo sa na tradíciu aj dobrý chýr súťaže. Navyše tu bol ešte jeden dôležitý moment: Schneider-Trnavský a jeho sakrálna tvorba, ktorá stále nebola dostatočne známa a sprístupnená. Bolo viac verejným tajomstvom, že je autorom krásnych omší a ďalších liturgických skladieb, o ktorých málokto okrem zainteresovaných vedel. Hudobné centrum má okrem iného tiež eminentný záujem o kompletizáciu a sprístupnenie tvorby autorov, ktorých diela ležali do nedávnej minulosti z akýchkoľvek „neznámych dôvodov“ nepovšimnuté v archívoch. A práve takýmto impulzom bolo to, že sme už predchádzajúci 22. ročník dramaturgicky „prelomili“ a začali sme okrem (povinnej súťažnej) piesňovej tvorby uvádzat v rámci nesúťažných koncertov (najmä otváracích) v programe aj skladateľove opusy tohto druhu. Minulý rok zazneli na slávnostnom otváracom koncerte okrem Schneiderových organových skladieb aj krásna *Missa in honorem Sancti Nicolai*, na tomto ročníku okrem *Ave Marie* aj *Offertorium op. 23* a najmä *Missa Rosa mystica*. Ked' sa súťaž v roku 1971 začínaťa, bola orientovaná čisto na piesňovú tvorbu a prebiehala bez sprievodných podujatí v programe. Postupne, v priebehu ďalších ročníkov, bolo evidentné, že štatútom súťaže predpísané piesne Schneidera-Trnavského sa stali výnimočne oblúbenou časťou repertoáru. Všetci zahraniční speváci, ktorí spievali Schneiderove piesne, si ich zamilovali a radi ich šírili v rámci svojich koncertov.

■ **Takže možno povedať, že práve trnavská spevácka súťaž bola vlajkovou lodou, ktorá exportovala tvorbu majstra aj za hranice Slovenska...**

Roku 2002 som do poroty súťaže pozvala Američanku Sarah Meredithovú a ona ma požiadala, či by som jej pomohla „postaviť“ takúto súťaž v Amerike. Od roku 1993 som totiž jazdila do Kanady, do poroty na súťaž venovanej českej a slovenskej hudbe v Montreale, bola som angažovaná ako prezidentka Kanadsko-slovenského fondu, takže som mala isté skúsenosti. Pani Meredith odštartovala so svojou súťažou v roku 2003 a úspešne funguje podnes. Tak sa nám podarilo vyviezť aj slovenskú a českú tvorbu vrátane krásnych Schneiderových piesní, ktoré sa stali súčasťou a repertoárovým postulátom tejto americkej súťaže.

Kedy prišlo k premene či obohateniu súťaže o ďalšie druhy, teda kedy sa z čisto piesňového podujatia začala formovať širokospektrálnejšia súťaž? Neobávali ste sa, že stratí na svojom charaktere aj úrovni?

Na formovaní súťaže som sa zúčastňovala od jej začiatku. Môj otec bol jedným z jej zakladateľov a prvým predsedom poroty. Dnes som šťastná, že som mohla nadviazať na jeho prá-

V celej história súťaže pretrváva snaha oslovovať osobnosti, ktoré podujatie môžu pozdvihnuť a pomôcť mu. Väčšinou sú to prominentní vokálni umelci, pedagógovia, dirigenti, zástupcovia inštitúcií, agentúr, festivalov... Dnes väčšinou zasadajú v porote zahraniční členovia, pretože – a to nie je tajomstvom – chceme pomôcť najmä našim laureátom, aby sa dostali do sveta, čo v ich začínajúcej kariére znamená obrovskú skúsenosť a devízu.

Vrátim sa k aktuálnej súťaži. V spektre zastúpených krajín boli okrem Slovákov najpočetnejšou skupinou súťažiacich najmä Poliaci.

S Poliakmi spolupracujem už vyše dvadsať rokov, na školách mám množstvo kontaktov. Tu platí ono známe pravidlo, že všetko je vybudované na solídnych osobných vzťahoch. V Poľsku poznám veľa prominentných vokálnych pedagógov, pôsobím tam v rámci viačerých jury, mám možnosť kontaktovať sa aj so študentmi a osobne im ponúknutú účasť na súťaži. Keď cestujem do zahraničia na konfe-

níkovú, ktorá po minuloročných úspechoch získala angažmán v Berlínskej opere, včera som sa vrátila z Medzinárodnej súťaže Hans Gabor Belvedere v Rakúsku, kde získala tretiu cenu, na Súťaži Stanisława Moniuszka vo Varšave druhú. To sú konkrétnye výstupy, výsledky, ktoré vyrastajú a košatejú na báze účasti a umiestnenia práve v našej súťaži. Z tých, ktorí sa opakovane vrátili súťaži, spomieniem Katarínu Kurucovú, Evu Bodorovú, ktoré medzitým, v období dvoch rokov medzi súťažami, systematicky na sebe pracovali a získavali aj iné ponuky. Viac než za zmienku stojí skvelá Chorvátka Sonja Runje, ktorá dostala množstvo ponúk. Za dva roky sa posunula vo svojej kariére a v tomto roku debutovala na salzburskom festivale. Spomieniem aj Rusku Zoyu Petrovu, ktorá onedlho cestuje na súťaž do USA. Na jednej strane je odvaha ísť dvakrát do tej istej súťaže, ale ukázalo sa, že vskutku je to prospéšné, pretože každý z účastníkov dokumentoval veľký posun vo svojom umeleckom vývoji.

Je o vás známe, že ste presná prognostička: podľa prvých tónov viete adepta ohodnotiť a zaradiť do príslušnej kategórie. Tiež je známe, že svojich študentov absolventov „nevypúšťate dvermi z triedy von“, ale ich sledujete a sprevádzate v dobrom aj zlom v nasledujúcich etapách ich kariéry.

Áno, vždy mi záležalo na tom, aby absolventi, ktorí opúšťajú moju triedu, boli perfektne pripravení, a to nielen na diplomový koncert. Takmer všetci sa vždy zúčastňovali na súťažiach, domáčich alebo medzinárodných. V tom vidím svoju ambíciu – vidieť žiaka na javisku alebo na koncertnom pódiu. Pre mňa ako pedagóga je dôležitá motivácia, satisfakciou je pre mňa vidieť a pocuť výsledky mojej práce, mojich investícii, ktoré sa neminiul ciela. Stimulom je aj práca s profesionálmi, ktorí majú už solídne a etablované postavu. Minulý týždeň ma na koncert pozvala Magdalena Kožená. Po koncerte sa opakovala situácia ako vždy: rozoberali sme výkon... Spevák potrebuje svoje „druhé ucho“, spätnú väzbu, reflexiu zainteresovaného kritika, oponenta ako stimulátora a objektívneho navigátora. Slovom, mal by existovať niekto, kto povie svoj názor, konštruktívnu pripomienku. Vrávím im, som vaším zrkadlom, v ktorom môžete sledovať aj tie najjemnejšie nuansy svojho výkonu. Bud' cestujú na konzultácie oni za mnou, alebo ja cestujem na ich produkcie.

Speváci zrejme zo všetkých interpretov najviac potrebujú objektivizovanú reflexiu a „pohlad zvonka“...

V tomto smere som asi vorkoholik. Začinam vždy od základov, od detailov: postaviť nástroj – hlas – a potom sa naučiť ovládať ho. Vždy hovorím: Potrebujete spievať dvadsať päť až tridsať rokov, aby ste sa umelecky usadili. Mám otcov zápisník, v ktorom čierne na bielom stojia poznámky k jeho vystúpeniam v SND. Spieval veľké roly jednu za druhou a nepamätám sa, že by niekedy niečo od-



S účastníčkami Schneiderovej súťaže

cu, pokračovať v nej, rozvíjať ju. Súťažila som už na druhom ročníku. Vo Viedni som absolvovala odbor oratoriálny spev, ktorý u nás ako špecializácia v tom čase nejestoval. Už vtedy som si uvedomovala, aké potrebné by bolo presadiť ho v našom prostredí a v našom školstve. Pre speváka je vskutku ľahšie postaviť repertoár, prípadne koncertný program jednostranne, výlučne na piesňach. Dôležité je poznať hudobnú literatúru, neustále si obohacovať vedomosti a interpretáciu vo všetkých vokálnych oblastiach. A čo sa týka našej súťaže, požiadavky a výrazné impulzy prišli zo strany pedagógov aj od spevákov, čo bolo akceptované a realizované v roku 1977. Argument bol jednoznačný: rozšírenie súťažného diapazónu.

Jury Schneiderovej súťaže sa už od jej počiatkov vyznačuje priam elitným a zároveň rôznorodým členským zázemím.

rence či workshopy, vždy nesiem so sebou aj propagáčny materiál týkajúci sa našej súťaže. Dnes sa totiž všeobecne spolieham na internet, či už v zmysle informácií, kontaktov, ale všetko sa nedá zvládnuť takouto „neosobnou“ formou. Najlepšia je, samozrejme, priama komunikácia a optimálne je upozorniť konkrétnymi menami, úspešnými účastníkmi našej súťaže.

Vrátim sa k zvláštnemu fenoménu vlastnému Schneiderovej súťaži. Sú ľuďou návraty adeptov do organizmu súťažného diania. Dá sa teda povedať, že opakovane účasti sú istým typom verifikácie vývoja adepta a zároveň sú akýmsi certifikátom podujatia?

Už som spomínala troch našich už etablovaných sólistov, ktorí si takto otestovali svoju umeleckú životaschopnosť. Z nedávnej minulosti či prítomnosti uvediem Slávku Zámeč-

→ riekol. Bol k sebe prísny, bol pracovitý, akurátny, a preto aj tak dlho vydržal v kondícii. Rovnako otcovia súčasníci, a takmer všetci odchovanci Egema získali vďaka jeho škole obrovskú devízu.

■ Čo je podľa vás špecifikom „Schneidrovky“ a v čom sa globalizovala?

Neopakovateľnosť je, samozrejme, v Schneiderovej piesňovej tvorbe. Zaujímavé bolo, že na tohtoročnej súťaži sa neopakovali tie isté piesne. Výber bol široký a bohatý. Všeobecne vo viacerých vokálnych súťažiach je diapazón zúžený, my máme pestrost' v tom, že štatút vyžaduje aj operné árie. Špecifikom, ale aj „výsadou“ je, že sa nám podarilo povýšiť status slovenského autora na úroveň európskych skladateľov. Tiež je typické, že repertoár súťažiacich sa už neobmedzuje výlučne na tituly romantizmu či klasicizmu, ale zvýšil sa záujem o tvorbu 20. až 21. storočia. Podotýkam že, postaviť dramaturgiu súťaže je veľmi náročné.

■ V týchto mesiacoch slávite svoje jubileá. Vedeli by ste v stručnosti bilancovať, charakterizovať svoje umeniečné či životné krédo či principiálne pedagogické zásady?

Áno, je to presne päťdesiat rokov, čo som začala učiť a nastúpila na VŠMU (a pritom ma nepozvali na 70. výročie založenia školy...). Moju pedagogickou prioritou je pristupovať ku

každému študentovi individuálne. Vždy sa usilujem nájsť ten správny klúč, odhaliť tón farby hlasu, určiť presný odbor, ktorý treba prehľbovať, hľadať podstatu toho, v čom je silný, čomu sa má vyhýbať. Ako jednu z podstatných

mi narastol odhad. Dobrou atmosférou, láskavým a emancipovaným prístupom sa dá dosiahnuť naozaj veľa. Mladých motivujem, upozorňujem na príklady. Nepredspevujem, navigujem ich najmä slovom, povzbudením.



Ako členka poroty Schneiderovej súťaže

večí vidím aj schopnosť vedieť mu koncipovať repertoár tak, aby rástol z jedného ročníka do druhého, aby spieval slobodne, voľne, aby mal radosť zo spevu, aby rád chodil na hodiny. Nie, nie som typ imperátora, nebúcham dvermi, notami, snažím sa ísť touto miernou a inšpirujúcou cestou. Som ochotná pracovať s nasadením, ale musím vidieť a cítiť spätnú väzbu. Niekedy sa to tak nejaví, ale so skúsenosťami

Pri všetkých nedostatkoch, medzerách a kazoch sa dá nájsť spôsob, ako ich odstrániť. Veľa som sa však naučila vo svete. Adept musí mať jednu principiálnu vlastnosť, ktorou je muzikala. Bez nej ani z najkrajšieho hlasového materiálu neurobíte speváka. Vždy sa snažím pomôcť. Viedem ľudí k systematickej, k profesionalite, k pokore pred autorom a dielom, k snahe vnímať hudbu komplexne. X

Benefičný koncert
pod záštitou Edity Gruberovej

OPERNÉ GALA V KEŽMARKU

2019 Koncert so silným posolstvom ľudskosti

25. augusta o 17.00 h.
Drevený evanjelický artikulárny kostol v Kežmarku

**Peter Mikuláš, sólista Opery SND
a mladé operné hlasy**

Alena Kropáčková, Peter Malý
Renata Bicánková, Dávid Harant
Júlia Grejtáková (klavír)

OPERA SLOVAKIA

www.operaslovakia.sk

Celý výťažok z koncertu sa prostredníctvom organizácie **Dobrý anjel** prerozdelí konkrétnym rodinám s deťmi z východného Slovenska, ktoré bojujú so zákernou chorobou.



Predpredaj vstupeniek
v sieti [ticketportal](#)

Hlavný partner
Koncert z verejných zdrojov podporil
U. fund na podporu umenia

Partneri
exterierisk by ročník počasí

Mediálni partneri
RTV | **Metro** | **KMTV** | **POPBAD** | **Tučne** | **Rájoviny ŽEMAROV**
Pravda | **TV Tisíc** | **Alfa** | **kedykedy** | **České Číže** | **musicZONE** | **Barbershop**
TV DOOK | **Pravda** | **Pravda**



Účinky hudby na zdravie hudobníka Ergonómia a zdravotné aspekty hry na drevených dychových nástrojoch – flauta, hoboj, fagot.

Miroslav VENCEL

Predchádzajúci diel seriálu bol venovaný fyziologickým a zdravotným aspektom hry na dychových nástrojoch vo všeobecnosti. Dnes si priblížime ergonómiu hry na troch drevených dychových nástrojoch.

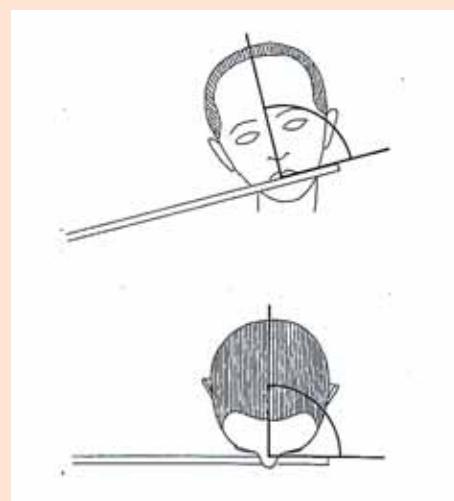
Flauta

Flauty bývajú zhotovené z dreva i z kovu a roznievajú sa prúdom vzduchu formovaným ústami hráča vstupujúceho do dutiny nástroja pod určitým uhlom, obtekajúc ostrú hranu. Rôzne druhy nástrojov flautového typu patria k najstarším dychovým nástrojom. Súčasný typ priečnej flauty zestrojil Theobald Boehm v roku 1847. Priečna flauta sa skladá z troch dielov, jej dĺžka je 66 cm a priemer 2 cm. Výhodou priečnej flauty oproti zobcovej je možnosť hry kompletnej chromatickej stupnice cez 3 oktávy a väčšia nosnosť zvuku. K ovládaniu 13 tónových otvorov sa používa systém okrúhlych klapiek. Intonáciu je možné korigovať nepatrnými pohybmi úst. Poznáme dva základné spôsoby tvorenia tónu: u väčšiny druhov zobcových fláut je prúd vzduchu vedený ústnou dutinou priamo na ostrú hranu tónového otvoru, kde sa láme a vzniká tón, podobne ako pri organových píšťalách. Pri hre na priečnej flauta a mnohé druhy horizontálne i vertikálne držaných fláut je prúd vzduchu formovaný perami a nástroj sa rozoznie pri správnom uhle prúdenia vzduchu, podobne ako keď fúkame do hrdla flaše. Zatial' čo zobcové flauty vďaka relatiívne symetrickému spôsobu hrania spravidla nepredstavujú zvýšené riziko asymetrickej zátaze pohybového aparátu, priečna flauta patrí

z tohto hľadiska medzi najproblematickejšie nástroje. Hra na zobcovej flauta, hlavne u detí, pomáha rozvíjať správne dýchanie a kontrolu dychu, čím sa môžu zmierňovať prípadné astmatické tažkosti. Spojeniu nácviku hry na flautu, správneho držania tela a dýchania detí s astmou (dýchovou nedostatočnosťou) sa v našich podmienkach venoval flautista a pedagóg, člen Českej filharmónie Václav Žilka (Olivova dětská léčebna Říčany u Prahy) a spolupracoval pri tom s rehabilitačným tímom. Podstatu činnosti Václava Žilku vystihuje názov jeho flautovej školy Veselé pískání – zdravé dýchaní (Schott Music Panton 1990). Spoločne sa tu uplatňujú hudobná výchova, hra na flautu, muzikoterapia a respiračno-posturálna fyzioterapia.

Držanie tela pri hre na priečnej flauta vyplýva z požiadaviek tónotvorby. Pery flautistu musia byť priložené paralelne s osou flauty – sagitálna rovina tvorí pravý uhol s osou flauty, flauta sa nachádza vo frontálnej rovine a zviera s ňou pravý uhol. (Nákres Postavenie priečnej flauty pri hre) Toto postavenie je potrebné k dosiahnutiu kvalitného tónu. Tónovým otvorom umiestneným na ľavej strane flauty a nutnosťou takmer pravouhlého postavenia vo frontálnej i transverzálnnej rovine je vynútené značne asymetrické držanie tela pri hre na tomto hudobnom nástroji. Flautista sa pri držaní nástroja pohybuje medzi

dvoma extrémnymi polohami – musí mať buď hlavu v úklone alebo zdvíhať ramená. K tomu sa pridáva ešte rotácia hlavy doľava, výrazne asymetrické držanie horných končatín s krajnými pozíciami v oblasti ramenných kĺbov, zápästí a niektorých prstov. Vieme, že čím výraznejšie, dlhšie a vo väčšom strese sa človek odchyluje od symetrického postoja a stability pri udržovaní vzájomnej polohy telesných segmentov v gravitačnom poli, tým väčšie je riziko patologických následkov týchto asymetrií. Za symetrickú polohu krčnej chrbtice považujeme jej neutrálne postavenie s nepatrným lordotickým oblúkom, bez svalových dysbalancií. Zložité úlohy krčnej chrbtice pri udržovaní horizontálnej polohy hlavy v bdelom stave a pohybov koordinovaných hlavne s aktivitou očí a sluchu zabezpečujú desiatky synergicky pracujúcich svalov. Pri hre na priečnej flauta je možné dosiahnuť vzpriamene postavenie krčnej chrbtice len za cenu vysokého zdvihnutia ramien. Pravé rameno je pritom tahané dozadu a pravé zápästie je v extenzii, ľavé rameno je v značnej addukcii a zápästie v extenzii. Zdvihnutie ramien je nasledované zdvihnutím ramenných pletencov, tj. celej oblasti vrátane lopatiek, často aj klíučnych kostí, čo viedie k nadmernému a nerovnomernému napätiu v tejto oblasti, hlavne horných trapézových a deltových svalov. S tým súvisiaci krianiálny posun bránice (smerom k hlave) obmedzuje fyziologické brušné dýchanie. Pomocné dýchacie svaly (scaleni, sternocleidomastoidei) sú vo zvýšenom napäti a nepriamo sa podieľajú aj na držaní nástroja, čo nevhodne konkuruje ich pomocnej dýchacej funkcií v zátažových situáciach, ku ktorým prispieva tiež náročný hudobný repertoár. Podobne ako u huslis-



Postavenie priečnej flauty pri hre

tov a violistov, vedú do určitej individuálnej miery držaním nástroja vynútené nevhodné posturálne a dychové návyky k nerovnomernému zatažovaniu a bolesti v oblasti krčnej a hrudnej chrbtice s možným následným zreťazením bolesti do hlavy, horných končatín, driekovej oblasti.

→ Zvýšené držanie ramien je energeticky náročné. Druhým extrémom je povolenie ramien s úklonom hlavy vpravo, flauta ukazuje šikmo dolu. Často sa flautisti uchylujú k tomuto zdanlivo pohodlnnejšiemu postaveniu, ktoré je však z dlhodobého hľadiska ešte nebezpečnejšie, pretože dochádza k útlaku medzistavcových priestorov a k zúženiu otvorov, z ktorých vystupujú nervy zásobujúce hlavne horné končatiny vpravo. Následkom dlhodobej záťaže v tejto pozícii môže byť strata citlivosti a brnenie prstov, bolesti v krčnej chrabtici s vyžarovaním aj do oblasti hlavy.

U flautistov môže dochádzať aj k problémom rúk, konkrétnie k útlaku senzitívnej palmárnej vetvy nervu ľavého ukazováka podopiera júceho nástroja v extendovanom základnom (metakarpofalangeálnom) klbe. Z toho vyplývajú zmenené senzorické pocity z prostredníku a koncového článku ukazováku. Pomôcť môže ergonomická úprava nástroja – zmena rozloženia opornej plochy ukazováku, napríklad pomocou kúska korku. V ľavej ruke môže tiež dochádzať ku kompresii nervus ulnaris, laktového nervu, v mieste zúženia na vstupe do zápästia (Guyonov kanál). Tento nerv opúšta miechu v úrovni pod 7. krčným stavcom (obojstranne), postupuje po laktovej strane až do dlane. Ak dochádza k útlaku nejakého nervu pri prechode zúženými mestami na jednej úrovni, napríklad v krčnej chrabtici, je náhylniešší na útlak a poruchy citlivosti (brnenie, mrväčenie, pomalšie vedenie vzruchu a slabosť) aj na iných úrovniach. Hmotnosť nástroja spočíva na pravom palci, ktorý by nemal byť v hyperextenzii, čo najviac vynikne u hypermobilných jedincov. Toto položenie flauty na palec je sťažené okrúhlym tvarom flauty, čo však môžeme kompenzovať oporou pre palec, ktorá zväčšuje opornú plochu nástroja. Autor takejto úpravy, Klaus Stochow, odporúča správne držanie flauty, pri ktorom sa prsty „lepia“ na flautu a ramená volne visia dolu.

Reálne sa teda držanie flauty odohráva medzi dvoma zmienenými krajnými polohami, flautista sa snaží nájsť kompromis miernejším úklonom hlavy a trochu menším napäťím v ramenách. Pomáha aj akási celková pohyblivosť až tanečnosť, čo u expertných flautistov pozorujeme hlavne pri hre v stoji. Množstvo drobných, jemných, krúživých pohybov okolo osi tela pomáha odlaďovať vynútenú statickú záťaž, zlepšuje krvný obeh a priebežne zabraňuje dráždeniu receptívov bolesti. Správnym spôsobom nastavený a vnímaný kontakt chodidiel s podložkou, nezamknuté postavenie kolien a neutrálne držanie drikovej chrabtice podporovanej vyváženou aktivitou svalov trupu – brucha, bránice a panvového dna – a s týmto všetkým súvisiaci napriamenie osového orgánu chrabtice, môžu mať ochranný vplyv aj na krčnú chrabticu, preto je pre flautistov dôležité zaujímať sa o princípy správneho stojania, počínajúc aktívnym kontaktom chodidiel s podložkou a rozložením váhy a končiac postavením hlavy. Dôležitá je vhodná, nohu

a prsty neobmedzujúca obuv, pružné a flexibilné postavenie v kolenných klboch – bez pasívnej hyperextenzie obmedzujúcej tok proprioceptívnych informácií (senzitívnych vnemov z klbov, svalov a šliach) alebo naopak energeticky náročného spôsobu stojania v permanentnom podrepe. U mnohých flautistov môžeme vidieť rôzne „pokrútené“ stojanie: častá je hyperlordóza drikovej a skoliotické držanie v hrudnej chrabtici ako kompenzácia pravostranného držania nástroja. Tieto odchýlky čiastočne vyrovnávajú postoj tak, aby už v bedrových klboch a dolných končatinách mohla byť relatívne rovnomerne rozložená hmotnosť hornej časti tela. V prevencii a terapii bolestivých problémov aplikujeme cvičenia na spevnenie a stabilizáciu trupu vychádzajúce z vývojovej kineziológie, aby kompenzácia držania priečnej flauty následne už nemusela byť spojená s natolko výraznými stranovými odchýleniami, pričom posilňujeme funkčnosť tzv. hlbokého stabilizačného systému, tj. hlbšie a centrálnejšie uložených menších svalov reagujúcich aj na jemnejšie silové podnety, pokým je ešte odchýlka od rovnováhy menšia. Pre krčnú chrabticu, na ktorej bolesť sa flautisti nezriedka sťažujú, sú užitočné (v rámci celku) napríklad aj mentálno-fyzické cvičenia napriamenie chrabtice do fyziologických krieviek v polohe na chrabte s pokrčenými kolenami, podložka nesmie byť studená. Čím dlhodobejšia a viac asymetrická je záťaž pri hre na určitom hudobnom nástroji, tým zložitejšie postupy, dlhodobejšie plánovanie a dôslednejšiu realizáciu kompenzačných cvičení a ergonomických úprav požaduje.

Spôsob dýchania pri hre na flautu sa viac podobá dýchaniu pri speve, než na spôsob dýchania pri hre na plátkových alebo plechových dychových nástrojoch, čo je dané nátkom s otvorenými ústami, nižším odporom vzduchu na vstupe do nástroja a menším svalovým napäťím. Flautisti využívajú 70-85 % svojej vitálnej kapacity plúc, pri maximálnom nádychu sa môžu dostať až na 85-98 % totálnej kapacity, čo však významne závisí od frázovania. Flauta je jediný z dychových nástrojov, kde sa výdychový prúd vzduchu musí trochu brzdiť, hlavne vo fáze po plnom nádychu, keď spätné sily dané elasticítou hrudníka sú najväčšie. Flautista musí regulovať objem vydychovaného vzduchu a jeho rýchlosť na vstupe do nástroja. Boli pozorované tri hlavné stratégie dýchania: aktivita hrudníka predchádzala aktivite brušných svalov, opačné paradié, súčasná aktivita brušných a hrudných svalov. Všetky typy dýchania viedli k požadovanému tónovému výsledku.

Hobojo

Hru na hobojo môžeme, podobne ako u ďalších dychových nástrojov, skúmať z hľadiska nárokov na dýchanie a pohybový aparát. Hoboj a anglický roh tvoria zvuk pomocou úzkeho dvojplátku z trsteníka obyčajného, čo vyžaduje od hráča vysoký tlak pier na malú

plochu plátkov, ale len nevelký tlak vzduchu v plížiach a pomalý prieskok výdychového prúdu vzduchu. Prieskok je taký pomalý, že pri dlhých tónoch nie je limitujúcim faktorom vitálna kapacita plúc, ale stúpajúci obsah oxidu uhličitého v krvi, čo aktivuje nádychové centrum v predĺženej mieche, a to prináší hráča rýchlo vyfuknuť zvyšok vzduchu a nadýchnut nový. Z tohto dôvodu patrí hobojo z hľadiska dýchania medzi najnamáhavéjšie nástroje. Hobojisti sú po výkone aj počas neho často zadýchaní a točí sa im hlava kvôli nedostatku kyslíku až kyslíkovému dluhu. Energetické nároky tkanív na zásobenie kyslíkom sú väčšie v stoji než v sedе, preto je pre hobojoistov v orchestra skôr šťastný, že môžu hrať v sedе, aj keď z hľadiska neobmedzenej činnosti bránice a ďalších dychových svalov je trochu výhodnejšia poloha v stoji. Niektoré štúdie už sú mierne spochybnili tvrdenia expertov, ako napríklad priekopníčky kineziológie a fyzioterapie hudobníkov Susanne Klein-Vogelbach (1909-1996) o nemožnosti neobmedzeného dýchania v sedе (nielen) pri hre na dychových nástrojoch, v každom prípade však príliš nízka stolička s nevhodným sklonom stláča

brušné orgány, preťahuje bedrovú chrabticu a obmedzuje dýchanie do bránice a brucha. Keď si všimneme trvanie koncertov pre hobojo a orchester, zriedkakedy presiahnu dvadsať minút, súlové skladby bývajú ešte kratšie. Dlhšie kantiénové úseky sú náročnejšie než skladby

s množstvom pomlčiek. Z nárokov na dýchanie pri hre na hobojo vyplýva, že celkové napätie svalov hrajúceho hobojoistu by malo byť čo najnižšie v rámci možností zabezpečenia zaznenia hudobnej skladby, okrem iného už len z dôvodu nedostatku kyslíka v súvislosti s tvorením tónu. Pre hru na hobojo je dôležité dobre vyvinutá brušná muskulatúra a bránica, ktorá zabezpečuje oporu pre precízne dávkovanie výdaja vzduchu. Ak hobojoista nedýcha dostatočne hlbokým spodným bránicovým dýchaním a nadmerne využíva hrudné dýchanie, pri ktorom sa hrudník zdvihá a pohybuje sa kranio-kaudálne (hore-dolu), dochádza k preťažovaniu pomocných dychových svalov (scaleni, časť prsných svalov, sternocleidomastoidei, horné trapézy) a narastá napätie v hornej hrudnej a krčnej oblasti. Hobojista bez dostatočnej opory v brušnej muskulatúre a v bránici nielenže preťahuje hornú hrudnú a krčnú oblasť, následne aj ra-



Hráčka na hobojo

mená a extenzory krčnej chrbtice, ale ohrozené aj tvorbu tónu. Zvýšené napätie a kranialný posun hrtanu (nahor) vedie k silnejšiemu nátkusu a následne k zúženiu hrtanu. Tento bludný kruh je nutné ukončiť a tón nasadiť znova.

Nízko posadený hrtan u hoboistov sa považuje za nevyhnutný predpoklad kvalitného tónu. Najčastejším zdrojom fyzických problémov hoboistov je pravý palec podopierajúci 750-gramový nástroj, hlavne u hypermobilných jedincov. Kľby pravého palca bývajú tiež často ako prvé postihnuté artrózou. Mnoho hoboistov sa stáhuje po dlhšom hraní na bolesti pravého palca, predlaktia, nadlaktia, ramena a krčnej chrbtice. Môžu sa objaviť s tým súvisiace poruchy citlivosti v inervačnej oblasti 3. a 4. prsta pravej ruky. Ergonomickej pomôcky používané u hoboistov sa zameriavajú na odľahčenie pravého palca – zníženie tlaku a lepšie rozloženie hmotnosti.

Dôvody k úvahám o ergonomických úpravách na nástroji pomocou rôznych podložiek meniacich podmienky činnosti palca a ďalších prstov sú platné nielen pre hobo: časti nástroja určené ako opora palca sú z kovu, spôsobujúceho alergické kožné reakcie, nástroj tlačí na palec a spôsobuje otlaky, tvar častí nástroja sa nehodí k veľkosti a tvaru palca, zmenšuje sa vzdialenosť medzi palcom a ukazovákom z dôvodu väčšieho svalového napäcia nutného k udržaniu stability nástroja, dochádza k bolestiam šliach. Prípadnými nedostatkami ergonomických pomôčok upravujúcich oporu palca môžu byť napríklad stážené uchopenie nástroja, nevhodná veľkosť a tvrdosť, odpadávanie pomôcky z nástroja alebo zmena zvuku. Vynaliezaví hráči si sami vymýšľajú spôsoby, akými hobo či anglický roh nejak podopriat a odľahčiť tak hlavne pravému palcu; poslužiť môže napríklad novový pult. U niektorých hoboistov dochádza k úbytku sluchu, väčšinou od pravého ucha, ktoré býva v orchestri často vystavené zvuku prichádzajúcemu od flautistov.

Vysoké nároky, ktoré hra na hoboji kladie na hrtanové, čelustné, mimické a dýchacie svaly, zrejme súvisia s problémami čelustných kľov hoboistov, ktoré sa relatívne často vyskytujú aj u hráčov na ďalších drevených i plechových dychových nástrojoch, občas u violistov a spevákov. Kvôli nutné vysokému tlaku pier na plátky hrajú hoboisti s príliš veľkým napätiom lícných a mimických svalov okolo úst, hrtanových a žuvacích svalov v okolí čelustných kľov. Problémy hrozia hlavne pri nerovnomernom zatažovaní tejto oblasti, keď svaly jednej stany pracujú inak, než svaly druhej strany. Problémy zvyšuje nervozita, bolest a nesústredenosť. K hre na dvojplátkových dychových nástrojoch sa hodí trochu širšia spodná gamba, ktorá slúži ako podložka pre chvejúci sa dvojplátky. Svaly okolo úst držia dvojitý plátok pevne a zároveň ho flexibilne obopínajú, aby sa zamedzilo nežiadúcemu úniku vzduchu.

Kvôli neustále vysokému nátiskovému tlaku hrá mnho hoboistov s veľkým svalovým

napätiom pochádzajúcim z orofaciálnej oblasti, ktoré sa rozširouje do ďalších častí tela a zvyšuje sa s emočnou a technickou náročnosťou koncertného vystúpenia. S príliš veľkým tlakom pier na plátky a nadmerným napätiom žuvacích a časti tvárových svalov súvisí aj to, že niektorí hoboisti nie sú schopní spievať krátko po hraní, pretože sa príslušné svaly (zygomaticus, masseter, pterygoidei) nedokážu dostatočne rýchlo uvoľniť. Ich trvale zvýšené napätie vedie k obmedzeniu otvorenia úst (norma je otvoriť ústa tak, že je medzi zuby možné vložiť tri prsty). Zvýšené napätie mastikačných (žuvacích) svalov súce nedovolí dostatočne otvoriť ústa, avšak pokial je stranovo rovnomené, mohlo by snáď chrániť čelustné kľby pred čiastočným jednostranným vykľbením, bolestivou nepríjemnosťou hroziacou skôr hypermobilným hoboistikám. K problémom v oblasti spojení mandibuly s maxillou (spodnej a vrchnej čelusti) neraz prispievajú aj bolesti zubov, čo sa môže stať každému. S bolestou čelustného kľbu je spojené pätnásobne vyšše riziko bolesti zátylku a spočiatku lokálne ohraničená bolesť sa môže šíriť následkom reflexného zrežazenia svalových spazmov a bolestou vynútených zmien pohybových stereotypov aj do ďalších častí tela – v tomto prípade najviac do horných končatín, hrudnej a drieckovej chrbtice.

Poznanie princípov zdravého pohybu získané a upevňované učením a uplatňované v praxi, psychická pohoda, ovládnutie jemnej techniky a dýchania pri hre na hoboji sú určitou prevenciou vyšše uvedených eventualít.

Fagot

Zvuku tohto prevažne basového nástroja môžu niektorí poslucháči pripisovať komický charakter, z hľadiska fyzických nárokov kladených na hráčov však ide o nástroj ľahký a rizikový pre pohybový aparát. V porovnaní s hobojom má fagot o trochu väčší prietok vzduchu na vstupe, tlak úst na dvojplátku je vo vysokom registri väčší a v nižšom registri menší než pri hre na hoboji.

Fagot sa po stáročia využíval, až do doby konštrukčnej reformy po roku 1830 (Johann Adam Heckel) tento pomerne skladný nástroj vážil asi 3 kg. Za fagot súčasného typu je považovaný nástroj, pre ktorý vznikla Sonáta f mol Georga Philippa Telemanna. Od 19. storočia väží dnešný fagot vďaka zavedeniu systému kovovej klapkovej mechaniky umožňujúcej chromatiku v rámci troch oktáv vyše šesť kilogramov. Tým sa stala závažnejšou otázka jeho držania. Nástroj môže byť zavesený okolo krku, čo je pre chrabticu nevhodné tak v širšom ako aj v užšom strihu pásov. Môže byť zavesený remeňom na ľavom pleci a smerovať šikmo. Výhodnejšie je zavesenie cez obe ramená ako pri ruksaku, váha sa tým rovnomerne rozloží. Nájdeme však aj zdatných jedincov, ktorí tento ľahký nástroj držia iba pomocou rúk, čo veľmi zaťažuje sedlový kľ palca a okolité štruktúry, asymetrické na-

pätie sa reťazovite prenáša aj do vzdialených častí tela. Ergonomickej pomôcky rozkladajúce tlak na väčšiu plochu okolo palca iba zmierňujú ľažkost. Pri hre v sedе, čo je poloha obmedzujúca exkurzie dychových pohybov (preto je potrebné aspoň zabezpečiť ideálne postavenie panvy a dobrý kontakt chodidel s podložkou), sa niekedy používa bodec ako u violončela, nástroj i hráč však týmto môžu byť obmedzení v pohyblivosti. Zaujímavý sa zdá byť tzv. holandský model, pri ktorom sa hmotnosť fagotu pomocou opierky prenesie na stehno.

Nevýhody zavesenia nástroja okolo krku popisuje konkrétny hráč nasledovne: „Takmer celá tiaž fagotu tlačí môj krk a trup dopredu a dolu, ľavá ruka a rameno musia brániť prepádávaniu nástroja vpred. To má veľmi zlé následky na držanie môjho

tela hlavne v sedе. Hrudník je nútenej sa zatvárať a tlači na bricho. Tuhnutie svalov na zadnej strane krku je extrémne a vedie k vynúteným pohybom hlavy do strán.“

Pri hre na fagote dochádza k elevácii (zdvihnutiu) a vonkajšej rotácii pravého ramena a k nepatrnej, ale stále prítomnej rotácii chrabtickej doprava. Požadované je tiež veľké rozpätie prstov oboch rúk, podobne ako u klaviristov s malými či stredne veľkými rukami. Veľké klapky majú aj väčšie pružiny, preto je potrebná väčšia sila k ich stlačeniu.

U nástrojov ako fagot a kontrafagot je dôležitá fyzická a mentálna zdatnosť, čo najlepšia ergonómia, dostatok prestávok v hraní, kompenzačné cvičenia, odstraňovanie priebežne vznikajúcich svalových napätií a kĺbových blokád, prevencia preťaženia najviac zatažovaných svalov.

Na záver pridáme zaujímavý, hoci diskutabilný postreh profesora hry na fagote Klausa Thunemanna z jeho štúdie *Probleme des Fagottspiels*: študenti s menším talentom sa cítia skôr preťažení a častejšie mávajú fyzické a psychosomatické problémy. Iný profesor hry na fagote spomenul v rozhlasovom vysielení počas súťaže Pražská jar, že hranica medzi hráčom na fagote a plátkom jeho hudočného nástroja je neostrá a nedá sa presne určiť. Považoval to za špecifickú vlastnosť fagotu. Podobne zvláštne by bolo hľadať takúto hranicu medzi prstom huslistu a strunou, prípadne takúto hranicu vytýčiť u speváka.

Autor je muzikológ špecializujúci sa na hudobnú fyziológiu a psychológiu, hudobný pedagóg, huslista a fyzioterapeut (mirovencel@yahoo.com).



Pomocná opierka pri hraní na fagote



Ostravské dni 2019 festival novej a experimentálnej hudby

Rezidenti Institutu Ostravské dny 2017 (foto: M. Popelář)

Koncom augusta (22.–31. 8.) sa v Ostrave opäťovne uskutoční festival súčasnej hudby nevŕaných rozmerov. Pre priaznivcov súčasnej hudby ide o MUST GO udalosť! Spiritus movens festivalu, Petr Kotík (1942), je skladateľom a flautistom svetovej triedy, ktorý má za sebou spolupráce s osobnosťami hudby ako John Cage, Julius Eastman či Philip Glass. Okrem orchestrálnych kompozícií bude v Ostrave zniť súčasná opera, zborová, komorná i konceptuálna hudba, maratón elektronickej hudby aj zvukové happeningy. Ako pozvánku prinášame rozhovor s výkonnou riaditeľkou Ostravského centra novej hudby Renátou Spisarovou a umeleckým riaditeľom Petrom Kotíkom.

Pripravil Ondrej VESELÝ

Renáta Spisarová: „Sami si robíme obrovskú radost' tým, čo chceme počut!“

Aké motivácie viedli k založeniu festivalu súčasnej a experimentálnej hudby v Ostrave?

Ak by o tom hovoril Petr Kotík, tak by spomíнал na to, ako mal v živej pamäti Darmstadt, ktorý chcel oživiť. Mal za sebou spoluprácu s Janáčkovou filharmóniou (ešte za čias Václava Havla) na Festivale hudby výnimcočných dĺžok v Prahe v roku 1997. Pražský orchester bol v tom čase na zahraničnom turné a ktorímu odporučil Janáčkovu filharmóniu Ostrava. Kotík sa k tejto spolupráci vrátil počas Pražskej jari 1999, keď v Španielskej sále Pražského hradu uviedli Stockhausenove *Gruppen* pre tri orchestre. Na festivale sa vtedy zúčastnili aj Alvin Lucier a Earle Brown. Ostrava v každom prípade Petra Kotíka zauja-

la. V roku 1994 tu bolo postavené nové koncertné priestory, je tu Dom kultúry mesta Ostravy, v ktorom sídli Janáčkova filharmónia, aj keď priestor nie je koncertnou sálou. Taktiež tu bol skvelý riaditeľ filharmónie Jan Hališka, ktorý bol voči týmto veciam skutočne otvorený. Petr Kotík v Ostrave objavil obrovský potenciál pre festival zameraný na súčasnú klasickú hudbu v obsadení pre veľké orchestre. Keďže mal stále v pamäti Darmstadt, zapojil do projektu mladých skladateľov. Vymyslel trojčlenný projekt, ktorý sa začína práve komorným stretnutím mladých s poprednými svetovými skladateľmi. Od roku 2001 je štruktúra Ostravských dní rovnaká: prvý týždeň prídu len študenti a lektori, druhý sa

začínajú skúšky a nasledujú koncerty. Inštitút je úzko spojený s festivalom a úzko naň nadvázuje. Preto máme limit 35 študentov, pretože chceme zahrať skladby všetkých, predovšetkým tie orchestrálne. To je prvá línia festivalu. Druhá je tá, že spolu so študentskými skladbami zaznieva hudba ich lektorov, prípadne iných žijúcich skladateľov. Ďalšia, tretia línia je o tom, že vyťahujeme diela z minulosti, ktoré sa v českej republike buď nehrájú vôbec, alebo príliš málo.

Majú Ostravské dni ešte nesplnené dramaturgické sny?

Myslím si, že sa nám sny plnia. Chceli sme mať koncert pre veľký orchester, chceli sme priniesť päťhodinovú *Music in Twelve Parts* Philipa Glassa, chceli sme hrať inde než v Dome kultúry a založili sme vlastný orchester, ktorý je voči tejto hudbe otvorený. To, čoho sa držíme, je trojica spomenutých línií, ale neviem, či to môžeme nazývať dramaturgiou. Snažíme sa, aby sa tieto línie prebiehali, pretože nakoniec zistíte, že tí najkonzervatívnejší sú práve mladí skladatelia.

Dramaturgiu prvého bienále Ostravských dní 2001 zostavil Petr Kotík spolu s Alvinom Lucierom a Christianom Wolffom v podkroví newyorského sídla Earla Browna. Kto stojí za súčasnou programovou štruktúrou?

Vždy má hlavné slovo Petr Kotík. Čiastočne sa na výbere programu zúčastňujem i ja a veľké slovo majú dodnes Christian Wolff a Bernhard Lang. Svoje postrehy prinášajú Jaroslav Šťastný, Petr Bakla a konzultácie prebiehajú aj s dirigentmi Ostravských dní.

Aká je účasť slovenskej hudby a jej osobností na podujatí? Darí sa nachádzať prieniky?

Máme veľké zázemie slovenských interpretov a našimi stálymi hostami, či už v Ostravskej bande, alebo ako sólisti, sú napríklad Andrej Gál a František Výrostko. Počas deviatich bienále sme hostili šestnásť slovenských skladateľov a interpretov. Ako výrazného si z prvých ročníkov pamätám Mariána Lejavu, ktorý prišiel ešte ako študent, spomieniem Petra Javorku, Antona Jara, Máriu Mártonovú-Kormanovú, Luciu Chuťkovú, Lenku Novosedlikovú alebo Enikő Ginzery. Veľmi zaujímavý bol Adrián Demoč, rovnako ako aj interpretka Dominika Doniga. Ivan Šiller bol tiež úžasný. Musím povedať, že ľudia z okolitých krajín tvorili odjakživa základ Ostravských dní, či už skladateľsky, alebo interpretačne.

Súčasťou festivalu je už tradične aj spomínaný inštitút, v rámci ktorého majú mladí skladatelia unikátnu možnosť konfronovať svoje diela s etablovanými tvorcami nielen v triedach, ale aj na pódiu. Nepremýšľali ste o podobných kurzoch zameraných na súčasnú hudbu aj pre interpretov?

Boli sme veľmi šokovaní, že napriek nášmu

festivalu, dovolím si povedať svetových rozmerov, oň neprejavilo záujem napríklad konzervatórium. Niekoľko sa prieniky objavia določne. Zistili sme, že mnohí sa kontaktujú s interpretmi a neskôr ich pozývajú k sebe na školy. My to robíme často opačným smerom –



P. Kotík a ONO – Ostrava New Orchestra v Trojhalí Karolina (foto: M. Popelář)

Ja som veľmi zvedavá na Feldmanovo *Neither*. Tešíme sa na to, že opäť raz stretnem Petra Rundela, ktorý je podľa mňa jedným z najlepších dirigentov súčasnej hudby v Európe, ak nie na svete. Veľmi dobre je na tom Symfonický orchester Českého rozhlasu (SOČR). Mám radosť,



O. Underhill a Ch. Butterfield (foto: M. Popelář)

pre skladateľov. Prepájame ich s interpretmi, ktorí im ukazujú, ako používať, prípadne zápisť rôzne techniky, napríklad multifoniku. Ale nás program je naozaj taký nabity, že toto ostáva „na druhej koľaji“.

Aké sú „highlighty“ Ostravských dní 2019 pre Renátu Spisarovú? Na čo by ste nášli nových divákov?

že po prvýkrát budem počuť naživo spievať Claudio Barainsky, ktorú poznám z množstva fantastických nahrávok. Dala som ich dokopy so SOČR, pretože chcem, aby Petra Rundela spoznali aj v rámci súčasnej hudby a dúfam, že budú spolupracovať aj po skončení Ostravských dní. Tešíme sa na nového Sciarrina, ktorého príde spievať jeho dvorná speváčka Anna Radziejewska. Mali sme s ňou veľmi peknú

spoluprácu na poslednom ročníku NODO – Dni novej opery Ostrava. Tešíme sa na Chayu Czernowinovú, zvedavá som na osiemnásťhodinový maratón. Príde aj Frederic Rzewski, ktorý je pre mňa ikonou a bude hrať veľa svojej hudby, ako aj Alvina Curranu. Quatuor Bozzini z Montrealu prinesie kanadskú hudbu, ale aj hudbu Any Sokolovicovej. Skvelé budú určite oba koncerty Ostravskej bandy. Tešíme sa na nové skladby všetkých českých skladateľov – Rataja, Ciglera, Baklu. Neopakovaný bude happening v Katedrále Božského Spasiteľa, kde zaznie Yves Klein a jeho *Monotone-Silence*. Raz som to počula v Grace Cathedral v San Franciscu, kde prišlo skoro dvadsať ľudí. Je to konceptuálna vec: dvadsaťminútový akord a dvadsaťminútové

ticho a som veľmi zvedavá na okolnosti toho ticha. Skvelý koncert budú mať Bernhard Lang s Garethom L. Davisom! Lang je neuveriteľne milý a otvorený človek. Samozrejme, už teraz si robíme starosti, ako postaviť dve pódiá, aby to v Trojhalí Karolina znelo akusticky dobre. Tažko povedať, na čo sa viac tešíme. Program je postavený tak, že si sami robíme obrovskú radosť tým, čo chceme počuť. X

Petr Kotík: „Staré veci nemôžete vyhrob' z hrobu a oprášit!. Musíte sa zamerat' na to, s čím sa stretnete dnes.“

Ako si spomíname na súkromné štúdium u Jana Rychlíka a na štúdiá vo Viedni? Ktoré osobnosti mali významný vplyv na vaše umělecké smerovanie?

Jan Rychlík bol jeden z veľkých géniov. A aké sú atribúty géniov? Sú to ľudia intelektuálne založení, ktorí sú otvorení veciam okolo seba. Ustavienie sa vzdelávajú, myslia nezávisle a obvykle to, na čo prídu, sa neskôr ukáže ako to správne. V Biblia sa im hovorí proroci, ale žiadni proroci to neboli. Boli to inteligentní ľudia, ktorí vedeli, že keď urobíš toto a toto, tak sa stane to a to, čo je niekedy veľmi nepríjemné počuť. Preto boli takito ľudia „utratení“ ako problémoví. Neskôr, keď sa ukázalo, že mali pravdu, tak sa o nich hovorilo ako o prorokoch.

Rychlík začal v roku 1960 robiť hudbu, ktorej princípy objavil Steve Reich o desať rokov neskôr. Bol tiež jedným z prvých, ktorí nerobili veľké rozdiely medzi populárnu a takzvanou vážnou hudbou. Začínal ako bubeník u Karla Vlacha, kde hral celú vojnu. Musel byť veľmi dobrým bubeníkom, pretože Vlach mal ten najlepší big band v Prahe a pražská scéna populárnej hudby na tom vtedy bola veľmi dobre. Každému by som odporučil prečítať si fragment toho, čo sa zachovalo z Rychlíkovho deníka. Sú tam geniálne postrehy a poetický opis

doby – opis toho, ako sa v tom čase človek cítil. Netuším, prečo sa to nezachovalo celé: možno sa niekto bál prehliadky ŠTB a zničil to. Vôbec som neveredel, že to existuje. Študovať s Rychlíkom bolo fantastické. Každý kompozičný problém analyzoval z pohľadu, ako by sa k tomu postavil Machaut, ako by to robil Webern, ako by ten problém počul Mozart, a nakoniec bol vždy Duke Ellington. Nikto jemu podobný vtedy neexistoval. Nikde, ani vo Viedni. Keď som tam neskôr študoval, elektronickú hudbu prednášal Cerha, ktorý bol skôr mojím starším kolegom. Boli tam aj dva perfektní profesori – Karl Schiske a Hanns Jelinek. Jelinek bol úžasný, študoval som uňho kontrapunkt a nemohla to byť lepšia škola. Dodnes oceňujem, čo som sa vtedy naučil – Palestrinov štýl a vedenie hlasov. Vedenie hlasov je základ hudby.

Ako vnímate štúdium komponovania v súčasnosti? Venuje sa dostatočná pozornosť výučbe skladateľského remesla?

Kontrapunkt nie je žiadne skladateľské remeslo. Koncept skladateľského remesla je nezmysel. Čo to je? Aké remeslo potreboval Jackson Pollock, keď maloval svoje obrazy, aké remeslo potrebovali Mark Rothko, Morton Feldman či John Cage? To sú nezmysly na úrovni základ-

nej školy, kde takto hovorí učiteľka hudobnej výchovy, pretože nemôže prísť na niečo lepšie. Človek, ktorý uvažuje nezávisle, nemôže takto rozmýšľať. Aké remeslo mal Johann Sebastian Bach? Ten sa naučil komponovať odpisovaním nôt vtedajších skladateľov. Keby vtedy niekoľko povedal Bachovi, že musí ovládnuť kompozičnú techniku Monteverdiho skôr, než začne komponovať vlastné skladby, takého človeka by asi odviezli priamo na psychiatriu. Dnes takisto ľudia učia na akadémiah... Keď sa o niečo seriózne zaujímate a robíte to denne, rok po roku, perfektne sa naučíte, čo potrebujete. Inak to nejde a inak to ani nikdy nebolo. A tak to nie je len v hudbe, ale so všetkým. V Amerike sa hovorí „learn on the job“. Na to človek nemusí chodiť do školy. Do školy sa chodí preto, aby si sa tam stretol s ľuďmi, ktorí majú podobné záujmy, ambície a sú z rovnakej generácie. A to, čo sa tam človek naučí, by mu malo uľahčiť vlastnú prácu. Uľahčiť ekonomicky. Človek narazí na problém a pokiaľ študoval na dobrej škole, vie, ako na to. Nemusí sa zdržiavať vlastným pátraním, ako ho riešiť. Škola vytvorí človeku akési skratky. Ale pokiaľ škola nemá dobrých a zaujímavých žiakov, tak nestojí za nič.

Vo vašej tvorbe môžeme vnímať špecifický typ minimal music kombinovaný so zvukovostou evokujúcou predbarokovú hudbu. Aká bola genéza tejto fúzie?

V päťdesiatych rokoch minulého storočia sme sa všetci namiesto „drámy“ zaoberali „situáciou“. To však sa začalo už päťdesať rokov predtým Gertrude Steinovou. Takže →

→ namiesto Shakespeara bol Beckett. A nedramatická situácia prirodzene nemá potrebu obrovskej škály prostriedkov, takže sa zdá minimalistická. Hudba, ktorej hovoríte „minimalistická“, však v podstate s „minimom“ nemá nič spoločného. Rovnako akoby sme Bacha nazývali minimalistom v porovnaní s Beethovenom alebo Wagnerom. Čo sa teda týka predbarokových evokácií v mojej hudbe, tak to len vyzerá navonok. Moja hudba nemá s „predbarokom“ nič spoločné, aj keď určité zvukové veci s tým korešpondujú. Každý



E. Brown, P. Kotík, A. Lucier a Ch. Wolff (foto: archív P. Kotíka)

čisté intervaly. To je začiatok mojich kvínt, napríklad v skladbe *Many Many Women*. Sú to intuitívne veci, ktoré človek sám od seba nevymyslí. Preto som začal používať kvinty, nie v súvislosti so stredovekou hudbou.

■ Prejavil sa u vás po odchode do USA akýsi druh kultúrneho či hudobného šoku?

Ja som sa v Amerike cítil od prvého dňa ako doma. Amerika mi vždy pripadala ako normálna spoločnosť, kde sa ľudia normálne správajú a uvažujú, nikto tu nič nepredstiera,



P. Kotík a J. Cage (1992) (foto: archív P. Kotíka)

z nás má nejaké nadanie a taktiež nedostatky. Ja nemám cit pre harmóniu. Obyčajná jednoduchá kadencia bola pre mňa predtým, než som prišiel na konzervatórium, záhadou. Nikdy som nemohol improvizovať, pretože som nerozumel harmonickým spojitostiam. Ako muzikant som neuvažoval tradičným spôsobom a študovať kompozíciu bolo na počiatku mojej cesty vylúčené! Odjakživa som si myslal, že je to strašný hendikep. Potom sa človek dozvie, že množstvo iných a veľkých skladateľov prezívalo to isté: Christian Wolff, Iannis Xenakis, John Cage. Takže na staré kolená ma to prestalo zaujímať. Pred časom sme v New Yorku hrali moju skladbu *Congo*, ktorú som napísal asi ako devätnásstročný. Je to horizontálna hudba založená na vedení hlasov. Hudba bola vždy horizontálna až do klasicizmu, a to bolo Bachovo nešťastie, že začala byť v móde vertikálna a v celku jednoduchá hudba. Teraz komponujem veľkú skladbu, čo sú všetko koláže a nánosy istých vecí, ktoré sa nejakým spôsobom niekde stretnú a potom s tým ďalej pracujem. To samo osebe, samozrejme, pripomína predbarokovú muziku.

Čo sa týka mojich kvínt – o tom existuje historka. Keď som prišiel do Ameriky, komponoval som prirodzene pre muzikantov, s ktorými som spolupracoval. Nemalo zmysel robiť niečo iné. Bol medzi nimi aj skladateľ, spevák tanecník Julius Eastman a ten mal problém poriadne sa naučiť moje kompozície. Bývali sme vedľa seba, takže som s ním začal cvičiť – hral som na flautu, kým on spieval. Väčšinou to kvôli rozsahu nebolo možné v unisone, a tak som hral v oktávovej transpozícii. Po čase som akosi intuitívne prilnul k zvuku oktávy, a keďže oktáva znala tak dobre, podobne dobre mohli znieť všetky

nikto „nerobí ramená“. Američania sú skutočne otvorení ľudia. Nikomu sa tu nehovorí páň profesor, všetci sa osloviajú krstným menom. A to je prostredie, na ktoré som bol zvyknutý z domu. Keď prídeš do Nemecka, tak sa vás ihneď opýtajú, kedy sa už vrátíte domov. Keby som vtedy dostal štipendium do Francúzska alebo Nemecka, tak by som sa asi vrátil späť do Prahy. V Amerike vylezete z lietadla a ste absolútne rovnoprávny člen spoločnosti. Keď som raz šiel na Lower Manhattan ku Cageovi, taxikár nevedel ani po anglicky a netušil, kde tá štvrt vôbec je. A to mi je stále milšie než títo fašistickí nacionalisti.

■ Vaše kolegálne a priateľské kontakty siahajú k osobnostiam ako Philip Glass či John Cage. Na koho máte najkrajšie spomienky? Závisí úspech v zahraničí aj od pomoci miestnych kolegov?

Všetky moje konzervventné spolupráce vyplynuli úplne prirodzene, organicky a len na základe profesionálnej cesty. Do USA som prišiel bez jediného haliera vo vrecku, bez znalosti angličtiny a poznal som tu dvoch ľudí, ktorí mi nemohli pomôcť. Moja dnešná situácia je výlučným výsledkom práce a hudby, ktorú robím. Nechodil som tu do školy a nemám tu spolužiakov sediacich na vplyvných stoličkách. Určité situácie vám otvoria dvere, ale to je všetko. Keď však do tých dverí vjedete a bude to „prúser“, tak sa vám hned zavŕu. Johna Cagea som spoznal vo Viedni. Cerha mi zavolať, že Cage robí veľké predstavenie s Merceom Cunninghamom a že potrebuje muzikantov. Patril som k tým šiestim, s ktorými vtedy hral. Výsledok bol taký, že ma Cage oslovil, aby som vybral hudobníkov, keď ne-skôr plánoval koncert v Prahe. Nastúpila Mu-sica Viva Pragensis a hrala jeho Koncert pre

klavír a orchester. Bolo to azda najlepšie predvedenie skladby, ktoré dovtedy Cage počul, pretože Cunninghamov manažér siel hned na druhý deň na Pragokoncert s otázkou, či nás môžu poslať do Ameriky. Na základe tejto skúsenosti sa odvíjala naša ďalšia spolupráca, ktorá trvala až do jeho smrti. Naposledy som sa s ním stretol týždeň pred jeho smrťou, odial' mám aj spoločné fotografie. Iná spomienka: Xenakisovi som poslal môj *Kontrapunkt II*, ktorý absolútne prepadol. Všetci tú skladbu nenávideli takým spôsobom, že sme ju už

nehrali, ani keď bola Musica Viva Pragensis pozvaná do Varšavy. Hrali sme novú skladbu, *Music for 3*, ktorá potom spôsobila škandál. Xenakis mi ale poslal list, ktorý mám odložený doteraz: „*Kotík, prekrocili ste Rubikon, je skvelé, čo robíte!*“ Vždy som bol ako kôl v plote, čierna ovca, nikdy som nikam nezapadol. Roky 1962–1963 boli plné bohémiskeho štýlu, ktorý som neznášal – pártu s opitými ľuďmi, na ktorých som sa nudil. Mal som asi dvadsať rokov, keď sme krácali po Varšave spolu s Xenakism a Kotoňským. Oni dvaja sa

rozprávali o atletike a rozoberali, ako rýchlo zabehnú sto metrov. Bolo ohromným zážitkom spoznať niekoho z úplne iného sveta. S Xenakism sme sa potom stretli ešte niekolkokrát. Raz sme večerali v Amsterdame pri vlakovej stanici a ja som zabudol na vlak. Vtedy mi povedal: „*Music is time, you have to be careful with time, music is time*“ a hnal ma na nástupište. To sú situácie, ktoré vás ovplyvnia. Drvíva väčšina hovorí o vplyve ako o imitácii. Tá však s vplyvom nemá nič spoločné. Imitácia je močovka a je úplne irelevantná. Vplyv vychádza zo situácie, keď sa stretnete s niečím, čo už vo vás je, ale utvrdíte sa, že v tom máte pokračovať. A to vám pomôže. Podobne opisoval svoju prvú návštěvu u Cagea Morton Feldman. Priniesol mu vtedy svoje slávikové kvarteto a Cage sa ho pýtal, ako to skomponoval. Feldman mal vtedy problémy s priateľmi (s Milonom Babbittom a myslím aj s Elliottom Carterom), ktorí si z neho robili posmešky a sarkasticky ho napádali, pretože nevedel vysvetliť svoj kompozičný systém. Bola to vtedy metóda, že všetko muselo byť vysvetliteľné. Keďže mal všetkého dosť a nechcel sa mu čosi vymýšľať, Cageovi odpovedal: „*Sáím neviem, ako som to skomponoval.*“ Na to Cage vyskočil a začal pokrikovať: „*Ten človek príde s takou krásnou vecou a nevie, ako to urobil. To je fantastické!*“ Feldman potom hovorieval: „*Neviem, čo by zo mňa bolo, keby ma John nepodporil v tom, aby som sa spoliehal na vlastnú intuičiu.*“ Xenakis vtedy nebol „slávnym“ Xenakism, ani Cage „slávnym“ Cageom. Nikto ich nebral vážne. Dnes sú iní skladatelia, ktorých nikto neberie vážne a ktorí robia fantastické veci. Staré veci nemôžete vyhrabáť z hrobu a oprášiť. Tie už sú preč. Musíte sa zamerať na to, s čím sa stretnete dnes.

SVĚTOVÉ PREMIÉRY
ORCHESTRÁLNÍ SKLADBY
AVANTGARDNÍ UMĚNÍ
18HODINOVÝ MARATON
SOUČASNÁ OPERA
VIRTUÓZNÍ SÓLA
ZVUKOVÉ HAPPENINGY

OSTRAVSKÉ DNY

22 – 31/8/2019
FESTIVAL NOVÉ A EXPERIMENTÁLNÍ HUDBY
 10. BIENÁLE WWW.NEWMUSICOSTRAVA.CZ



ZA FINANČNÍ PODPORU
OSTRAVA!!!



MINISTERSTVO KULTURY
 Česká republika



LIBOR WINKLER



cepr.cz



FEDERACE MUSIKANTŮ
A ZPĚVÁKŮ ČR



Státní fond kultury ČR



JST BANKA



metronome



Ostravský filharmonický
soubor



PETROF



USE



OSTRAVA!!!
 INNOVATION & ENERGY



MED-ELASTIC
 HYDROFOAM

GENERAL
REDAKTOR
partner

Vítava

CENTER

MEDIA
PARTNER

Radio Wave

Caro

Media

MEDIÁL
PARTNER

FULLMOON

INTERVIEW

REDAKCE

ostravan.cz

VOICE

hudebník

A2

Glossando

ART
ANTIQUES

LITERÁRNÍ
NOVINY

euroawk

railreklam

LEADER

LEADER

REKLAM

LEADER

LEADER

Juraj (Jiří) Družecký skladateľ, ktorého odkaz presahuje Slovensko



J. Družecký (foto: archív)

V tomto roku (21. 6.) si pripomíname 200. výročie úmrtia českého skladateľa, kapelníka, hobojušta a virtuóza v hre na tympanoch, Juraja Družeckého, ktorého život a dielo sú spájané s naším hlavným mestom. Napriek tomu, že na našom území pôsobil iba veľmi krátko, jeho odkaz je aktuálny podnes. Jeho život môžeme rozdeliť do troch období podľa miest jeho pôsobenia, no aj dnes o ňom vieme iba málo, jeho hudba je ukrytá v rukopisoch a len jej zlomok ožíva na koncertných pódiach.

Peter PEKARČÍK

Objavenie talentu a prvé pôsobiská

Narodil sa 7. apríla 1745 v obci Jemníky, v súčasnosti v okrese Kladno. O jeho detstve a mladosti nemáme veľa informácií. Hudobné začiatky a vzdelanie sú spájané s menom talianskeho hobojušta a skladateľa Antónia Besozziho, u ktorého študoval v Drážďanoch. Keď mal 17 rokov, vstúpil do rakúskej armády. Slúžil ako granátnik 50. pešieho pluku v okolí Chebu. Neskôr bol jeho pluk preložený do Viedne, Ennsu, Linzu a Braunau. V roku 1768 sa stal tympanistom a neskôr Kapellmeistrom armádnej hudby. Viackrát sa neúspešne pokúšal nájsť si civilné zamestnanie. Napokon sa mu to podarilo a v armáde skončil svoje pôsobenie v roku 1777. Bol oslobodený od vojenskej služby a jeho ďalšie kroky viedli do mesta Linz.

Stal sa dirigentom, skladateľom, organizátorom hudobného života v tomto meste a založil vlastné hudobné vydavateľstvo. Vďaka mimo-riadnemu talentu v hre na tympanoch si vyslúžil funkciu *bestallter Landschaftspauker*, teda *krajinský tympanista*. Keďže najväčšie hudobné možnosti doby ponúkala Viedeň, v roku 1783 odišiel z Linzu a presídlil do hlavného mesta Rakúska, kde sa po viacerých neúspešných pokusoch pridal k spoločnosti Tonkünstler-Sozietät, ktorá združovala a podporovala hudobníkov a pomáhala pri uvádzaní a vydávaní ich diel.

Bratislava

Po troch rokoch pôsobenia vo Viedni jeho ďalšie kroky smerovali do Bratislavu, kde sa v roku 1786 stal kapelníkom u kniežaťa Antona II. Grassalkoviča z Gyaraku. O významnosti jeho kapely pre hudobný život nie len v Bratislave, ale aj na celom území svedčia prominentní hudobníci, ktorí ju tvorili. Za všetkých môžeme spomenúť M. Schlezingera, J. Zistlera, českého skladateľa F. Krommera i J. Hummela, otca J. N. Hummela. Gróf dokonca ponúkol miesto J. Haydnovi, ktorý s týmto súborom účinkoval už v roku 1772. Počas kapelníckeho pôsobenia sa talentovaný umelec Juraj Družecký nadáľ venoval aj komponovaniu.

Významným momentom Družeckého kariéry bolo skomponovanie *Harmónie pre 21 dychových nástrojov* (1790). Dielo bolo určené na korunovačné oslavu cisára Leopolda II. (Pre zaujímavosť, podľa niektorých zdrojov sa o možnosť uvedenia svojej *Korunovačnej omše KV 317* na oslavách korunovácie Leopolda II. uchádzal Wolfgang Amadeus Mozart). O rok neskôr zaznala *Harmónia* vo Viedni pod vedením Antonia Salieriho. V tom období uviedol v Žitave aj jeden zo svojich hobojuvých koncertov. Jeho bratislavské pôsobenie však nie je dodnes dostatočne preskúmané. Podľa dobovej tlače (*Preßburger Zeitung*) dirigoval 31. júla 1791 omšu na sviatok sv. Ignáca v Kostole sv. Salvátora. Z Bratislavu sa vydal takisto na krátku koncertnú cestu do svojho predošlého pôsobiska, Viedne.

Po smrti kniežaťa Grassalkoviča (1794) sa ujal funkcie dvorného skladateľa kardinála a prímasa Uhorska, grófa J. Batthyányho. Dostal tak možnosť komponovať pre jeden z najlepších orchestrov svojho druhu. Medzi členov patrili ďalší významní klasicistickí skladatelia na našom území ako A. Zimmermann, J. M. Sperger, F. Hammer, J. Kempfer, Th. Lotz a ďalší. Dôležitým momentom bolo, že orchester pravidelne uvádzal a hrával na verejných koncertoch v záhrade prímasovho letného sídla, čím sa jeho hudba dostala medzi ľud.

V roku 1807 získal post dvorného skladateľa a kapelníka dychovej harmónie u arcivojvodu, syna cisára Leopolda II., Jozefa Antona Jána Habsbursko-Lotrinského a v roku 1813 bol vymenovaný za hudobného riadiťa osemčlenného dychového ansámblu arcivojvodu. Vo Viedni napokon ostal až do svojej smrti.

Dielo

Svoje miesto v histórii si získal nielen ako vynikajúci inštrumentalista, ale najmä ako skladateľ. Patril k mozartovskej generácii českých skladateľov a môžeme povedať, že veľmi dobre rozumel mozartovskému štýlu. Pochopiteľne, na prelome 18. a 19. storocia bola Mozartova hudba vnímaná ako norma, skladatelia však dokázali tento štýl tvarovať značne individuálne. Družeckého hudobný jazyk i melodická invencie sú veľmi osobité, odlišné od Haydna či Mozarta. Komponoval symfónie, koncertantné, komorné aj chrámovú hudbu. Zložil dve opery (*Mechmet a Zemira*), scénickú hudbu k divadelným hrám (*Perzeus a Androméda* a *Adelheit von Pontieu*), baletnú hudbu *Inkle a Yariko* a vieme o ďalšom balete, ktorý je stratený. Z orkestrálnej tvorby sú známe najmä *Koncerty pre hoboj a orchester B dur, C dur, F dur*, *Koncert pre 6 tympanov*



Joseph von Batthyány (foto: archív)

vého koncertného nástroja. Z jeho tvorby je v archívoch na Slovensku uložené jediné dielo: *Partita F dur*. Práve v komponovaní tohto hudobného druhu preukázal Družček svoje majstrovstvo. Prínosná bola najmä zvuková farebnosť. Ďalšími významnými znakmi boli nová technika sadzby, vedenie hlasov, využívanie krajných polôh nástrojov aj efekt ozveny.

a orchester, Koncert pre hoboj a 8 tympanov, Gran Sinfonia C dur a spomínaná Harmónia pre 21 dychových nástrojov. V tejto oblasti sa preslávil aj takzvanými Sinfonia alla battaglia, kde spojil sláčikový orchester s plechovými dychovými nástrojmi a tureckou a janičiarskou hudbou. Do orchestrov často pridával ludové nástroje: violino piccolo, rolničky, tamburíny, rôzne malé bicie nástroje, slovenské ľudové nástroje a ďalšie. Pre Mozartov oblúbený nástroj, basetový roh, ktorý bol skonštruovaný krátko predtým, skomponoval viacero najmä komorných skladieb. Počas pôsobenia v Linzi vydal 6 sólových husľových sonát. Zaujímavostou bolo vyzdvihnutie tympanov ako sólo-

Svoje najznámejšie duchovné dielo, Missu solemnis in C pre štyri sólové hľasy, zbor a orchester, zložil v roku 1804. V nôm môžeme badať skladateľovo bohatú melodickú invenciu, prácu s vedením hlasov, striedanie lyrických častí s komorným zvukom a slávostných častí s bohatým obsadením, techniku fúgy a ďalšie hudobno-skladateľské figúry. Okrem 11 omší skladal takisto motetá, ofertóriá či graduale. Venoval sa aj úpravám diel slávnych skladateľov, napríklad Haydnových oratórií či Beethovenovej *Appassionaty*. Jednou z menej známych informácií o Jurajovi Družčekom je, že ako jeden z prvých využil vo svojej tvorbe motív B-A-C-H.

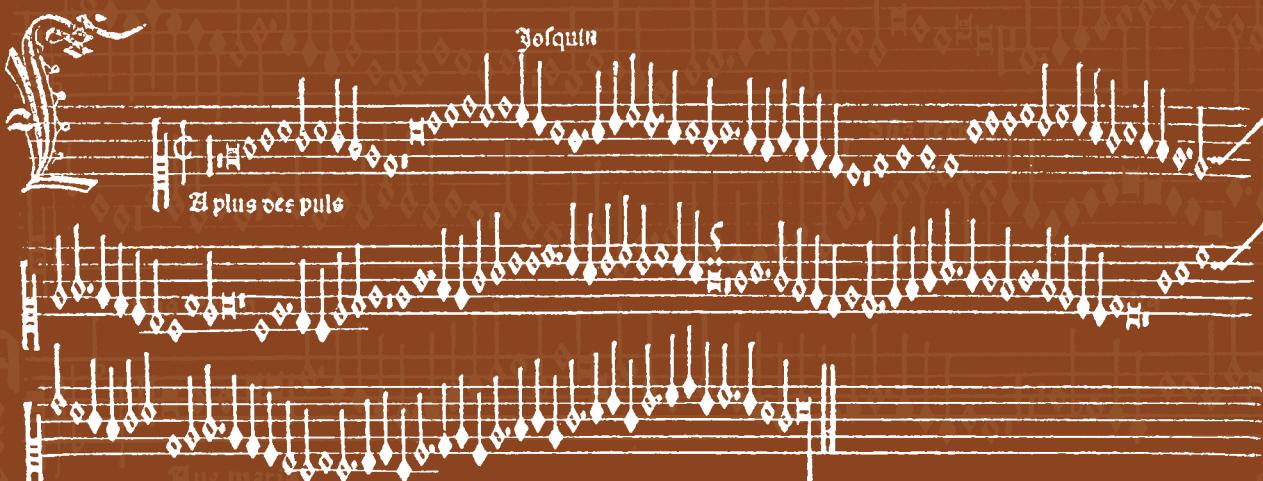
Väčšina Družčekovej tvorby sa dodnes nachádza prevažne v rukopisoch v Národnom múzeu v Prahe a v Hudebnom archívu Moravského múzea v Brne. Počas jeho života bola iba malá časť publikovaná a rovnako málo je uverejnené aj dnes. Napriek tomu si zaslúži miesto v kultúre Európy a Slovenska.

X

Zdroje

- SAS, A.: *Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in his Estate*. In: *Studia musicologica Academiae scientiarum hungaricae* 31, 1989, 161–215.
 KAČIC, L.: *Divertissement por trois cors de basset*. In: *Hudobný život* 2010/7–8.
 ČERNUŠÁK, G.; ŠTĚDROŇ, B.; NOVÁČEK, Z. (eds.) 1963: *Československý hudební slovník I. A–L*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1963, 267.
 ČERNUŠÁK, G.: *Dějiny evropské hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1964.
 VON WURZBACH, C.: *Druschetzky, auch Druzechi, Georg*. In: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. 24. Theil. Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1872, 394.
 MÚDRA, D. *Bratislava a hudobný klasicizmus* In: *Hudobný život* 1988/5.

Diether de la Motte Kontrapunkt Učebnica a pracovná kniha



Ten, koho fascinuje mnohorakosť výrazových možností hudby, bude mať z prečítania knihy nielen úžitok, ale aj duševný pôžitok – de la Motte je totiž schopný podať pútavo i abstraktnú tematiku kontrapunktu.

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách
alebo na www.hc.sk

Bratislava 2019
ISBN 978-80-89427-31-4

hudobné Centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Marionety z Lubeníka

(foto: archív súboru)

Prostredníctvom unikátneho projektu Marionety z Lubeníka sa môžu mladí poslucháči oboznámiť s hudobnou a divadelnou kultúrou územia Slovenska v 18. storočí, keď sa spolu s hudobníkmi predstavovali na námestiah, jarmokoch, v šlachtických sídlach a zámkoch divadelné súbory s marionetami. Skladby z anonymného notovaného rukopisu z druhej polovice 18. storočia znejú v podaní súboru Solamente naturali, ktorého členovia Miloš Valent a Peter Vrbinčík, spolu s členom divadla Teatro Posonii, Jurajom Hamarom, tento hudobnovzdelávací projekt predstavujú.

Pripravili Lucia LUKNÁROVÁ a Veronika ŠTUBŇOVÁ

Marionety z Lubeníka sú výsledkom spoľupráce hudobného zoskupenia Solamente naturali a bábkového divadla Teatro Posonii. Ako táto spolupráca vznikla?

MIKOŠ VALENT: Pri dokončovaní nahrávky CD *Zbierka z Lubeníka* som mal možnosť niekoľkokrát prehrať ukážky kolegom a reakcia každého muzikanta bola až šokujúco rovnaká: všetci vrazilí, že za hudbou vidia tancovať marionety. To bol pre mňa silný impulz, pretože s Jurajom Hamarom sme ešte počas štúdií na vyskej škole snívali o projekte, v ktorom budú marionety spojené so starou slovenskou hudbou. Poslal som mu nahrávku, ktorá už bola pripravená na vydanie a okamžite mi s nadšením zavolal: „Miloš, na toto sme čakali takmer tridsať rokov!“ Spolu s Ivanom Gontkom založili tradičné bábkové divadlo Teatro Posonii. Juraj pripravil scenár „organicky“ vložený medzi skladby zo zbierky Lubeník, v ktorej sa mimochodom nachádzajú aj skladbičky hrávané v 18. storočí k bábkovým divadlám, napríklad na jarmokoch, a vzniklo toto spoločné predstavenie. Posun smerom k deťom nastal v momente, keď sme vyskúšali predstavenie pred publi-

kom od piatich rokov (prvá predpremiéra) až po dospelých v Slovenskej filharmónii. Videli sme neuveriteľné reakcie ľudí rôzneho veku, pre ktorých tieto bábky-marionety vyrezávané z dreva ani pri dnešnej vyspejší technike virtuálneho sveta počítačov nestratili po tolkých storočiach nič zo svojej magickej sily a prítážlivosti.

Každé oživenie a priblíženie kultúry našich predkov je cenným nielen pre mladú generáciu. Akým spôsobom odhaluje tento projekt umeleckú história na Slovensku?

MV: Popri repertoári skladieb svetových skladateľov sme so súborom Solamente naturali postupne začali vyhľadávať aj diela, ktoré sú spojené s hudobnou historiou 17. až 19. storočia na našom území. Ani sme sa nenazdali a po niekoľkých rokoch máme na stole sériu šiestich CD nahrávok zo slovenských zbierok a archívov. Nachádza sa medzi nimi aj *Zbierka z Lubeníka*. Sú v nej rôzne tance a piesne, aj duchovné, z obdobia galantného štýlu, ktoré si k domácomu muzicírovaniu pravdepodobne zapisoval učiteľ alebo kantor pôsobiaci v oblasti Gemera.

Predstavenie prepája tradičné bábkové divadlo s hudbou. Aké sú špecifika tohto prepojenia v domácich reáliach?

JURAJ HAMAR: Čažko môžeme pri bábkovom divadle hovoriť o „slovenských reáliach“. Prvé písomné záznamy o účinkovaní zahraničných kočovných spoločností hercov, muzikantov, komedianov aj bábkarov na našom území pochádzajú zo 17. storočia. Bábky nechýbali popri dvorných komorných hudobných súboroch ani na dvoroch esterházijských palácov v 18. storočí v Uhorsku. Nevime, akú podobu malo spojenie bábok a hudby v tej dobe, ale máme predstavu o dobovom repertoári kočovných bábkarov (k najobľúbenejším hrám patrili *Doktor Faust*, *Don Juan*, *Genovéva* a ďalšie) a máme aj zápisu krátkych skladieb k hre *Doktor Faust* v Uhrovskej zbierke a v *Zborníku Jána Adama Šantracha* z polovice 18. storočia. Neskôr máme záznamy o pravidelnom účinkovaní bábkarskej rodiny Jozefa Dubského u Pálfiiovcov v kaštieli v Smoleniciach a v kaštieli Brunswickovcov v Dolnej Krupej. Repertoár hier kočovných bábkarov sa tradoval ústnym podaním z generácie na generáciu a zrejme podobne to bolo aj s hudbou. Ak však chceme povedať niečo o tom, ako vyzerala hudba a bábkové divadlo na začiatku minulého storočia, musíme sa napríklad zameriť na rodinné kapely bábkarov (bábkové divadlo bolo zvyčajne rodinným podnikom). Ich funkciou bolo robenie reklamy pred predstavením, hranie počas prestávok, keď sa menila scéna, prípadne zabávanie po predstavení. Takúto rodinnú kapelu mali Stražanovci z Bratislavы, Dubskí z Michaloviec, Anderlovci z Radvane a ďalší. Komornejšiu podobu mala hra na heligónke či ústnej harmonike, najmä v krátkych komických dohráčach na konci predstavenia. Často sa používal aj gramofón.

V 17. a 18. storočí bola hudba jedným z typických prvkov bábkového divadla v Európe a vznikalo množstvo diel, špeciálne napísaných pre bábkové scény a hry. Ktorú z tradičných hier ste si zvolili pre projekt Marionety z Lubeníka?

JH: Po niekoľkých vypočutiacich nahrávok piesní z Lubeníka som mal najskôr obavy, že ak k nim čokolvek pridáme, môžeme tomu ubližiť, pretože je to čisté a citlivé spracovanie krásnej hudby. O podobnom projekte sme však naozaj snívali už dlho a nechcel som premeškať príležitosť. Od začiatku nám bolo s Milošom jasné, že ak tam majú byť marionety, mali by sme ich nechať aj prehovoriť a priblížiť divákovi estetiku a poetiku marionetového divadla v dobe piesní z Lubeníka. Navhol som hru *Doktor Faust*. Hudba znie pred, medzi a na konci fragmentov z jednotlivých dejstiev. Na konci každého predstavenia s marionetami, ale bábkar obyčajne uvádzal krátku dohru, tzv. „šlusnumer“, čo bolo komické predstavenie s trikovými bábkami so sprievodom hudby. Tu sme potom spoločne s Milošom vyberali vhodné skladby ktoré po-

stupne predvádzajú vystúpenia žongléra s guľami a na bicykli, dupáka Jančího Papriku, tanček, smrtku aj kožu. Už od prvých skúšok sme boli nadšení z toho, ako dobre to funguje.

Pridanou hodnotou projektu je aj vopred dohodnutá možnosť zapojenia detí. Ako táto spolupráca prebieha a prečo ste sa rozhodli ponúknut' priestor det'om zo základných umeleckých škôl?

PETER VRBINČÍK: Myslím si, že všetci kultúrne zmyšľajúci ľudia (v širokom kontexte kultúry) v prostredí sociálnom, edukačnom či ekologickom nachádzajú istú zodpovednosť alebo potrebu „skultúrňovať či zušľachťovať“. S Milošom už dlhšie hľadáme riešenie, ako hudbu z našich nahrávok zberiek (Annae Szirmay-Keczer, Uhroveč, Podolíneč, Lubeník) vydať v notovej podobe, a tak ju priblížiť hudobníkom, a hlavne deťom na umeleckých školách. Projekt Lubeník je so svojimi skladbičkami a vhodnou inštrumentáciou ideálny pre žiakov umeleckých škôl, preto sme na výchovných koncertoch v obciach na Záhorí zapojili do účinkovania aj huslistov a flautistov zo Súkromnej ZUŠ Lozorno. Verím, že pre deti je spoluúčinkovanie s profesionálmi veľkým a inšpiratívnym zážitkom.

Súčasťou projektu Marionety z Lubeníka, ktorý je prístupný všetkým vekovým kategóriám poslucháčov, je aj predstavanie hudobných nástrojov. S akými zaujímavými nástrojmi prídu deti na vašom predstavení do kontaktu?

PV: Mám tri deti a od roku 2004, keď som založil umeleckú školu v Lozorne, ktorú dnes navštievuje viac ako 300 žiakov, je práca s deťmi súčasťou môjho každodenného života. Ostáva už len nájsť spôsob, ako inšpirovať deti koncertmi súboru Solamente naturali a ako nechať naše konvenčné a termínovo načasované myšlenie inšpirovať detsku uvoľnenou fantáziou.

Marionety z Lubeníka nie sú jediným program, ktorý realizujete v spolupráci s Hudobným centrom. Pre 2. ročník Medzinárodného festivalu Pro musica nostra Thursoviensi ste vytvorili aj nový projekt Struny sa hrajú. Čo je jeho podstatou?

MV: Pri vytváraní nových programov v po-

V projekte Struny sa hrajú, ktorý koncom júna počulo v rámci Pro musica nostra Thursoviensi na Nádvorí Bytčianskeho zámku viac ako 600 žiakov, spolupracujete aj s hercom, režisérom a moderátorm Martinom Vanekom. Ten sa systematicky venuje hudobným projektom pre deti a mládež. Ako vznikla idea tejto spolupráce?

MV: Zrozumiteľne a prítaživo priblížiť hudbu detskému poslucháčovi vyžaduje špeciálny cit a talent. Ten v prvom rade pramení v tom, aký vzťah k hudbe má sprostredkovateľ a nakolko je ho schopný zaujímavým spôsobom poslucháčovi sprostredkovat. S Martinom Vanekom som sa stretol na workshopu, ktorý pre učiteľov, pedagógov a hudobníkov zorganizoval Hudobné centrum. Bol som nadšený jeho prístupom a informáciami, no zároveň som si uvedomil, ako veľmi náročné a zodpovedné je pripraviť hudobné programy pre deti tak, aby z predstavenia odchádzali s naozaj dobrým pocitom, pekným zážitkom a možno aj s kvalitnými informáciami. Práve to bol pre mňa prvotný impulz k tomu, aby som svoje nápady zdieľal s niekým, kto

stupom a informáciami, no zároveň som si uvedomil, ako veľmi náročné a zodpovedné je pripraviť hudobné programy pre deti tak, aby z predstavenia odchádzali s naozaj dobrým pocitom, pekným zážitkom a možno aj s kvalitnými informáciami. Práve to bol pre mňa prvotný impulz k tomu, aby som svoje nápady zdieľal s niekým, kto



(foto: archív súboru)



(foto: archív súboru)

MV: V tomto prípade je projekt viac komplexný, pretože okrem hudobných nástrojov sa môžu zoznať aj s prácou s marionetami, nahliaďať do zákulisia a vidieť, ako to všetko funguje. Čo sa týka nástrojov, významné je čembalo, pre ktoré je zberka napísaná. Ďalšími sú najmä sláčikové nástroje, ale aj barokové flaute (traverso, rôzne zobcovky a podobne).

Obaja ste nesmierne tvoriví, radi vymýšľate, experimentujete a bez pochyb ste hybnou súboru Solamente naturali. Venujete sa viacerým projektom, hráte, vyučujete, organizujete: kde beriete inšpiráciu pre prácu s detmi a mládežou?

slednom čase čoraz častejšie premýšľam o novom rozmere – ako sprostredkovať, či ešte lepšie preniesť zážitky a kreativitu hudobníkov na poslucháčov tak, aby získali čo najvernejší hudobný zážitok. Detský vek je pre prijímanie nových impulzov prirodzený a verím, že deti sa vedia nadchnúť, ak majú pocit, že niekto im chce sprostredkovať niečo nové úprimne a s nadšením. Nový program, ako už samotný názov napovedá, je postavený na ukážkach nekonečných možností toho, čo sa dá zahrať a imitovala na strunových nástrojoch. Jeho dramaturgickým základom je geniálne Capriccio stravagante talianskeho skladateľa Carla Farinu z roku 1627.

Aké sú vaše ďalšie ambície a plány v oblasti výchovnovzdelávacích hudobných aktivít?

MV: V živote sa všetko v určitom bode začne prelínáť a vzájomne dopĺňať. Tak to je aj v prípade súboru Solamente naturali. Popri programoch pre deti sme začali pridávať „nový rozmer“ aj do iných svojich programov. Tento rok sme absolvovali už druhé turné po Slovensku s unikátnym projektom Thesaurus židovských melódii 16. až 19. storočia v slovenských synagógach. V každom meste sme popri koncertoch absolvovali prednášky alebo workshopy pre študentov na gymnáziách, konzervatóriach alebo univerzitách, kde sme mohli priblížiť celkový projekt a širšie súvislosti spojené so spolunažívaním mnohých národností na našom území. Verím, že i s Martinom Vanekom začala spolupráca, ktorá prinesie v budúcnosti ďalšie nové programy pre deti.

X

Marta Földešová:

Ked' je práca zál'ubou



Prakticky celý život sa venuje reflexii hudobného života na Slovensku, no navyše ako redaktorka vydavateľstva OPUS mala možnosť formovať jej odraz v hudobných tituloch najmä v oblasti klasickej hudby. To jej prinieslo nielen možnosť dať príležitosť vynikajúcim umelcom, ale spoznávať ich aj pri práci, nahrávaní i komunikáciu. Dodnes rada spomína, že mohla stáť pri ich propagovaní na hudobných nosičoch, a to nielen Slovenskej filharmónie či Slovenského komorného orchestra, ale i celého radu ďalších interpretov.

Pripravil Martin JURČO

■ **Narodili ste sa v roku 1948 v Bratislave, ale vyrastali ste v Galante. Čo vás v detstve ovplyvnilo na ceste k hudbe?**

Bolo nás šest sestier, rady a často sme spievali, dokonca aj viachlasne. Všetky sme mali aj základné hudobné vzdelanie, takže hra na klavír bola u nás samozrejmosťou. Moje staršie sestry ešte pred vznikom hudobnej školy študovali klavír súkromne. Hudobná tradícia bola v Galante veľmi silná. Nielen preto, že Zoltán Kodály tu prežil časť svojej mladosti a sám sa ku Galante hrdo hlásil, jeho meno nesie i medzinárodný festival spevokolov Kodályove dni. Pôsobilo tam niekoľko spevokolov, naštudovalo a hralo sa niekolko spevohier, v ktorých účinkovala i časť mojej rodiny. Ešte aktívnejší hudobný život sa v meste rozvinul po vzniku hudobnej školy, ktorú založila

Edita Maťašovská. Pravidelne sa organizovali výchovné koncerty, vznikol Klub priateľov hudby, často tu hostovali umelci z Bratislavы alebo z okolitých štátov, najmä z Madarska. Moja cesta po absolvovaní hudobnej školy a maturite akosi prirodzene viedla k štúdiu hudby. Rozhodla som sa pre hudobnú vedu, a to napriek tomu, že môj otec ma skôr prehováral, aby som študovala ekonómiu.

■ **Hudobnú vedu ste študovali v rokoch šestdesiatych. Cítili ste aj ako študentka, že to je obdobie veľkého rozmachu kultúrneho života, a teda aj hudobného života v Bratislave?**

Do Bratislavы sme často chodievali nielen na koncerty. Moja pôvodná predstava, že budem študovala dejiny hudby, sa nakoniec zmenila

a odbor hudobnej vedy ma začal baviť ešte viac. Zúčastňovali sme sa i na muzikologickej seminároch či hudobných festivaloch, napríklad na Prajskej jari. Dodnes si spomínam na úžasné smolenické Semináre súčasnej hudby, kde sme sa mali možnosť osobne stretnúť s významnými osobnosťami európskej avantgardnej hudby. Mala som šťastie, že medzi mojich pedagógov patrili profesori Eugen Suchoň, Jozef Kresánek, ale i Mirko Filip, ktorý bol považovaný za výnimočného muzikológa. Dejiny hudby prednášala profesorka Naďa Hrčková i Viera Šedivá, ktorá neskôr emigrovala do Kanady. Dejiny ruskej a českej hudby Jozef Tvrdoň, hudobnú psychológiu Viliam Fedor. I keď som neuviedla všetky mená, boli to všetko významné osobnosti. V kontakte sme boli aj so Slovenskou akadémiou vied a niektoré predmety nám prednášali hudobní vedci, napríklad Richard Rybárič.

■ **Prepravovali ste sa počas štúdií na to, že ako študenti budete reflektovať hudobný život, najmä v Bratislave?**

Boli sme k tomu vedení, ale každý sme mal iné plány. Na podnet môjho pedagóga Mirka Filipa som sa plánovala zameriť na hudobnú psychológiu, bola to aj téma mojej diplomovej práce. Ale v tých časoch sa nedali na vysokej škole študovať dva odbory naraz a musela som sa po skončení štúdií zamestnať. Reflektovala som na ponuku vo vydavateľstve OPUS. Koncerty a podujatia ma, samozrejme, zaujímali. Chvíľu trvalo, kým som začala o nich aj písť. Napríklad dosah vzniku BHS som si uvedomila až neskôr. V tých rokoch som brala skoro ako samozrejmosť, že sme počuli v Bratislave Mníchovskú filharmóniu s dirigentom Sergium Celibidachem a videli hrať Sviatoslava Richtera, Emila Gilelsa a iných svetoznámych interpretov.

■ **Ked' v roku 1971 vzniklo vydavateľstvo OPUS, bolo potrebné zmapovať najmä klúčových skladateľov, telesá a interpretov. V Bratislave sice boli pobočky Supraphonu a Štátneho hudobného vydavateľstva, no slovenská tvorba bola len zlomkom z rozsahu vydaných platní, kníh o hudbe a hudobní. Už viackrát ste spomíname, že to bola pre vás vzácná príležitosť stáť pri začiatkoch systematického vydávania hudobných nahrávok.**

V septembri 1971 som nastúpila do gramoredakcie väčnej hudby. Táto redakcia patrila pod umelecký úsek vydavateľstva. Riadiťom OPUSU bol kultúrne rozhľadený Ivan Stanišlav, šéfom umeleckého úseku bol známy hudobný publicista Marián Jurík, ktorý bol i výborným a uvážlivým dramaturgom, po kiaľ ide o profiláciu vydávania gramoplátní,

nôť a kníh v oblasti klasickej hudby. V OPUSE sme sa vydavateľskému remeslu učili spoločne. Spomeniem napríklad redaktorku hovoreného slova Elenu Matulayovú, Milana Vašicu i Štefana Danka, ktorí mali na starosti populárnu hudbu a jazz, v oblasti folklóru bol dlhé roky veľmi aktívny Viktor Szarka. Neskôr sa v oblasti väznej hudby stali mojimi kolegami Ivan Marton, Olga Španková, Štefan Vrtel či Viera Chalupková. Tituly bolo treba pripraviť nielen editorsky. Každá platňa mala svoju rozsiahlejšiu edičnú poznámku, popri slovenčine i vo svetových jazykoch. V rámci väznej hudby sme mali edíciu symfonickej, komornej a opernej hudby, edíciu slovenskej a svetovej hudby i hudby historickej. A potom i takzvaný vyšší populár. OPUS urobil veľkú prácu, keď sa venoval aj mapovaniu súčasnej slovenskej hudby. Tak vznikli profily takmer všetkých súčasných skladateľov. Vydané boli zásadné diela Eugena Suchoňa, Jána Cikkeru, Alexandra Moyzesa, ale aj Ilju Zelenku, Ladislava Burlasa, Tadeáša Salvu, Ivana Paríka, neskôr sa pristúpilo k nahrávkam diel mladšej i najmladšej generácie, ale i nestorov slovenskej hudby – Jána Levoslava Bellu, Alexandra Albrechta, Mikuláša Moyzesa a mnohých ďalších.

Ako ste sa rozhodovali, čo treba vydávať ako prvé a čo by nemalo chýbať v katalógu vydavateľstva? Oslovovali vás skladatelia, interpreti, alebo ste si ich vyberali sami?



Bolo treba mať prehľad o tom, čo je dôležité a čo treba podchýtiť. Svoju úlohu pri tom zohrávalo viacero vplyvov, napríklad vynikajúci a zaujímavý recitál niektorého z interpretov, alebo koncertné vystúpenie na BHS či inom festivale, umiestnenie sólistov či súborov na TIJI a podobne. Dôležité bolo, aby redaktor reflektoval významné podujatia a účinkujúcich v rámci koncertných cyklov, seminárov, prehliadiok i festivalov. Vydanie nahrávky bolo pre umelcov príležitosťou reprezentovať na LP svoje umenie aj v zahraničí. Vďaka tomu som sa stretla s vynikajúcimi hudobníkmi. Spomeniem napríklad Slovenské kvarteto na čele s Aladárom Móžim, Košické či Trávničkovo kvarteto, neskôr Moyzesovo kvarteto či Dychové kvinteto SF, samozrejme, Slovenskú filharmóniu, SOČR, ale i mimobratislavské telesá ako Štátnu filharmóniu Košice a Štátne komorné orchester Žilina. V tom čase na

pôdiá vstupovala silná generácia interpretov, ku ktorej patrili klaviristi Marián Lapšanský, Peter Toperczer, huslistka Jela Špitková či flautista Vladislav Brunner. Bola som si vtedy istá, že zachytiť ich umenie je dôležité. Potom prišli na rad praktické kroky, a to nadviazať kontakt, dohodnúť repertoár a nahrávanie. Pri realizácii samotnej nahrávky významnú úlohu zohrávalo i produkčné oddelenie a nahrávací tím, predovšetkým hudobný režisér a zvukový majster. Dramaturgiu navrhoval redaktor a podliehala schvaľovaciemu procesu od vedenia redakcie a umeleckého úseku až po ministerstvo kultúry.

V rokoch 1971–1992 výšlo v OPUSE okolo 2 400 LP titulov, pričom v katalógu nájdeme aj exkluzívne nahrávky s Karajanom, Richterom, Beethovenove klavírne sonáty v podaní Friedericha Guldu, ale aj vrcholné diela svetovej symfonickej či opernej tvorby v podaní renomovaných dirigentov.

Záujem bol, a preto sa využívali všetky vtedajšie možnosti. Zoznam titulov, ktoré by sme tu mohli spomenúť, by bol dlhý: od Mahlerových symfónií s Concertgebouw Orchestra a Bernandom Haitinkom cez operné komplety *Turandot*, *Madame Butterfly*, *Traviata*, *La Gioconda*... Ani si neviem predstaviť, kedy sa dalo toľko titulov spracovať do podoby hotových albumov. Samozrejme, išlo o tímovú prácu, napríklad pri operách sme na preklade libriet spolupracovali s Jelou Krčméry-Vrtelo-

artikel, ale aj domáce najpredávanejšie tituly. Nahrávky SKO sú dodnes pojmom a majú aj svoju historickú hodnotu. Najväčší záujem bol, samozrejme, o Vivaldiho *Štyri ročné obdobia* a Bachove *Brandenburgské koncerty*, ktoré vyšli v niekoľkých reedíciách. Bohdan Warchal si potom prizýval na spoluprácu do ďalších projektov výnimočných sólistov, napríklad Miloša Jurkoviča, Jiřího Stivína, Heinza Holligera, Mauricea Andrého a mnohých iných. Všetky tieto spomínané nahrávky sa potom cez Slovart využávali i do zahraničia aj formou licencií. Tak sa dostali napríklad i na japonský trh. V Japonsku sa uplatnili aj nahrávky Slovenskej filharmónie, okrem iného symfonická tvorba Antonína Dvořáka s dirigentom Zdeňkom Košlerom.

Za tých dvadsať rokov ste boli nielen pri budovaní katalógu OPUSU, ale zažili ste i zlepšujúce sa podmienky pre nahrávanie. Od pionierskeho obdobia, keď sa zahrávalo i v Empírovom divadle v Hlohovci, cez nie veľmi technicky disponované štúdio v Peziniku až po najmodernejšie možnosti v budove OPUSU na Mlynských nivách.

Bohdan Warchal rád nahrával v rôznych kostoloch, ktoré mu vyzovovali najmä akusticky. Od Trenčianskych Bohuslavíc až po východné Slovensko. V Empírovom divadle v Hlohovci vznikla napríklad nahrávka kompletu Händlových *Concerti grossi*. Milo si spomínam, ako sám Bohdan Warchal montoval pred prvou nahrávkou v divadle vyzovujúce svietidlá, keďže sa mu zapáčili akustika i prostredie. Pokiaľ ide o symfonickú hudbu či o klavírne koncerty, spolupracovali sme často s rozhlasom. Veľké množstvo nahrávok vznikalo v koprodukcii, a to nielen profily operných spevákov, ale i Krútnava, Svätopluk či Cikkerov *Coriolanus*. Moyzesova sieň na Vajanského nábreží bola k takejto spolupráci priam ideálna. Filharmónia zasa využívala pri nahrávaní domácu pôdu – Redutu. Začíname sme mononahrávkami, zákratko prišlo stereo a napokon sa zahrávalo digitálne. Istý čas som pracovala v OPUSE i v redakcii kníh o hudbe a hudobníkoch. V rokoch 1987–1989 som bola šéfredaktorkou vydavateľstva, čo bola príležitosť zúročiť všetky svoje doterajšie skúsenosti. Bola to pre mňa veľká životná škola.

Žiaľ, po rokoch to odišlo nejasnou privatizáciou OPUSU dostratená. Zaiste si pamätáte, ako sa pri likvidácii skladov v lete 1993 predávali vinylové platne za symbolickú cenu a priam sa pohadzovali na ulici. Štúdiá sa neskôr zbúrali a budova sa postupne premenila na obyčajný administratívny priestor. Zanikla v podstate kultúrna inštitúcia.

O privatizácii rozhodlo svojím postojom v podstate vedenie rezortu kultúry. A ďal-

vou. Pokiaľ ide o hviezdy operného neba, na licenčných tituloch OPUSU sa objavili Caruso, Careras, Domingo, Nesterenko, Obrazcová, Callasová a ďalší.

Pozitívny bol záujem o viaceré z titulov klasickej hudby: spomínam si na albumy Slovenského komorného orchestra, organové nahrávky Ferdinanda Klindu, Petra Dvorského alebo na Mozartovo Rekviem so Slovenskou filharmóniou a Zdeňkom Košlerom.

Boli to všetko exkluzívne tituly. Nahrávky s Ferdinandom Klindom vychádzali v dvoch ediciach – Československé historické organy a Slovenské historické organy. Rovnako exkluzívna však bola i edícia, v rámci ktorej ďalší vynikajúci organista Ivan Sokol nahrával výlučne diela Johanna Sebastiana Bacha. Žiaľ, už sa nestihla dokončiť. V prípade SKO alebo Petra Dvorského išlo o výborný vývozny

→ ší osud je smutný. Na scénu vstúpili ľudia s inými, skrytými ambíciami a mali svoje predstavy o vydavateľskej činnosti. Súkromné vydavateľstvá, ktoré vzápäť vznikli, však museli vo veľkej mieri riešiť, ako si na seba zarobiť. V oblasti klasiky je tento problém ešte väčší. Odchodom z OPUSU som odišla aj od vydavateľskej práce. Päť rokov som pracovala v rodine firme v oblasti stavebníctva. Potom som opäť dostala možnosť vrátiť sa. Vtedajšia riaditeľka Vydavateľstva Rádio Bratislava Elena Matulayová mi ponúkla spoluprácu pri tituloch klasickej hudby. Prostredie rozhlasu nebolo pre mňa ničím novým, kedže som aj predtým autorsky spolupracovala s redakciou väčnej hudby.

Spomínané rozhlasové vydavateľstvo malo široké portfólio, vydávala sa populárna hudba, folklór, klasika, humor i rozprávky. Takže už ste neboli len redaktorkou, ale i producentkou.

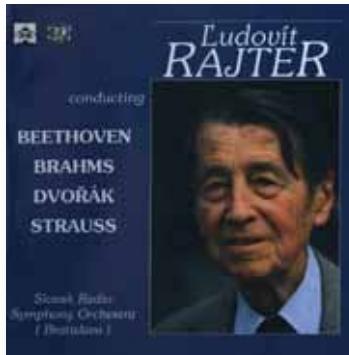
Elena Matulayová dala vydavateľstvu dobré základy. Na rozdiel od OPUSU bolo dôležité venovať sa celej šírke žánrov. V tomto som našla v rozhlase výborné zázemie v spolupráci s redaktormi a redakciami, ale aj v archíve, kde sa nachádzali vzácné a dodnes nie celkom docenené nahrávky. Hudbu mám rada ako takú. Musím sa priznať, že mojom láskou i v rozhla- se zostávalo vydávanie väčnej hudby. Spomí-

nam si na prácu na albeume Symfonického orchestra SRo s vtedajším šéfdirigentom Róbertom Stankovským, na titul, ktorý sme pripravili k 90. narodeninám Ľudovítu Rajtera, alebo na diela slovenských skladateľov z archívu. V iných žánroch bola príjemná spolupráca

lórne tituly. Rada si spomínam na prácu na 2-CD *Hrochoť – Vrchárske srdce Podpol'ania*, ktoré sa u nás rozhodla vydáť samotná obec. Nádherné podpolianske ľudové piesne na titule zazneli v historickej podobe, ako sa zachovali v rozhlasovom archíve v Brne, ale aj v živenej tradícii, ako sme ju neskôr počuli i v úspešnej relácii *Zem spieva*. Prezentácia titulu v Hrochoti bola pre mňa životným zážitkom. Spomieniem i vydávanie rozprávok. Nielen v spolupráci s dramaturgiou rozhla-

sových hier pre deti a mládež, ale aj na tie, ktoré vznikli z našej iniciatívy. Po zmenách vo vydavateľstve po roku 2001 som ešte pracovala v rozhlase v redakcii klasickej hudby. Naďalej som navštievovala koncerty, nahrávala rozhovory s umelcami, pripravovala relácie do vysielania. Po odchode z rozhlasu, už ako dôchodkyňa, som bola päť rokov šéfredaktorkou muzikologickej revue *Slovenská hudba*.

Foto: autor a archív



Ensemble Ricercata: CANTÉYODJAYÂ

Podujatie vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu pod (trochu záhadným) názvom *Ensemble Ricercata: Cantéyodjayâ* (26. 3.) ukrývalo jednak klavírny recitál **Ivana Šillera**, jednak edukačný projekt Rádia Devín *Hudobná dielňa*, ponúkajúci poslucháčom možnosť nahliať formou popularizačných analýz do tajomstiev vzniku a stavby hudobného diela, ako aj do problematiky jeho interpretácie. Verejná nahrávka recitálu tak teda následne poslúžila tvorciam troch dielov tejto relácie ako materiál pre zasvätený rozhovor o skladbách uvedených na koncerte.

Výnimočnosť podujatia bola daná jednak oným spojením týchto dvoch projektov, jednak unikátnym klavírnym recitálom (navyše na novom, nedávno zakúpenom nástroji), ktorého program Ivan Šiller zostavil ako výberový prierez dôležitými dielami klavírnej literatúry 20. storočia. Dramaturgia bola mimoriadne kompaktná a vykazovala znaky takpovediac „dobre zostavenej kompozície“. Tomuto konceptu napokon nahrávala aj výzva, aby publikum medzi skladbami netlieskalo.

V kontexte toho, čo na našich pódiach od slovenských klaviristov môžeme očakávať bola Šillerova programová ponuka naozaj mimoriadna. Recitál otvorila éterická miniatúra *Flowers We Are, Frail Flowers* zo zbierky *Játék* (Hry) Györgya Kurtága (ide o zbierku priebežne sa rozrastajúcu od roku 1973), po ktorej nasledovala Sonáta op. 1 Albana Berga

pravdepodobne z roku 1909, dielo, ktoré by sa dalo považovať nielen (ako kedysi napísal Adorno) za „vstupný bránu do Bergovej tvorby“, ale istým spôsobom aj do klavírnej literatúry minulého storočia ako takej. Potom prišli k slovu opäť krehké miniatúry, a boli to Schönbergove o dva roky mladšie *Sechs kleine Klavierstücke op. 19*. Ako ďalší dôležitý opus si Ivan Šiller do programu vybral smutno-poetický (ba miestami až ponurý) klavírny cyklus *V mlhách* Leoša Janáčka z roku 1912, na ktorý – ako symbolická kóda, nielen i Janáčkovi, ale aj k prvej časti recitálu – nadviazial do programu dodatočne vložený ďalší kus z Kurtágových *Hier, Les Adieux (in Janáčeks Manier)*.

Ak trojica skladieb (obostretá dvoma Kurtágovými miniatúrami) predstavovala takpovediac svet prevažne „krehkej hudobnej poézie zašlých časov“, ďalších približne 20 minút recitálu z pódia sršala najmä „energia a odhodlanosť“ typická pre väčšinu skladieb vznikajúcich v prostredí priekopníkov povojnej avantgardy 20. storočia. *Douze notations* len dvadsaťročného Pierra Bouleza pochádza z roku 1945, teda z počiatku jeho štúdia u Messiaena na parížskom konzervatóriu. Ide o tucet krátkych skladieb vychádzajúcich z rovnakého dvanásťtónového radu, z ktorých každá má dvanásť taktov naplnených neuveriteľne bohatou škálou tempovo, ryticky, dynamicky, farebne aj artikulačne

odlišných a vzájomne kontrastujúcich hudobných gest, na jednej strane akoby sumarizujúcich poetiku „majstrov dodekafónie“ a na strane druhej v kondenzovanej podobe predznačujúcich jeho vlastnú gestiku a poetiku, ktorú rozvíjal v nasledujúcom období. No a napokon program koncertu „zaklincovala“ o tri roky mladšia „bomba“ z pera Oliviera Messiaena, ktorá poslúžila (a zaslúžene!) aj ako názov celého recitálu – mohutné, očarujuče, pestrostou každého druhu hýriace „rondo“ *Cantéyodjayâ*.

Sólový recitál Ivana Šillera bol omračujúci umeleckým zážitkom z „cesty“ naprieč vybranými dielami 20. storočia, ktorou nás jeho protagonistu previedol ako veľmi zdarný a citlivý „sprievodca“. S ľahkosťou a presvedčivosťou „preplínal“ medzi mnogoráky nuansami, spoľahlivo zvládajúc hustú a zložitú spleť drobných interpretačných výziev. Dôkladne a zároveň veľmi citlivо odhaloval podstatu každej z prezentovaných skladieb a pomohol nám tak „započúvať sa“ do ich krásy.

Nedá mi na záver nespomenúť, že dlhotrvajúci potlesk hojného počtu vnímatváho publiku ako reakcia na práve absolvovaný umelecký zážitok by symbolicky mohol patrili aj spomenným trom dielom vzdelávacej relácie *Hudobná dielňa* (vysielaným postupne 18. a 25. 5. a 1. 6.), ktoré z materiálu živej nahrávky koncertu Šiller následne pripravil spolu s redaktorom Tomášom Borošom. Verím, že tí, čo absolvovali aj túto časť „cesty“ naprieč vybranými dielami 20. storočia, mi dajú za pravdu.

Daniel MATEJ

Nedotiahnuté Hoffmannove poviedky v SND

Poslednou premiérou 99. sezóny Opery SND sa stali Hoffmannove poviedky. Na našu prvé scénu sa vrátili po 27 rokoch. Predchádzajúca legendárna inscenácia Jozefa Bednárika, ktorú si pamäťa aj množstvo súčasných návštevníkov divadla, o diváka nemala núdzu. Predpoklad kommerčne úspešného titulu bol (zrejme) jedným z motívov jej opäťovného uvedenia. Inak sa nedá povedať, že by práve jediná opera Jacqua Offenbacha zásadne chýbala v aktuálnej programovej ponuke.

Tesne pred jubilejnou stovkou postihol našu prvé scénu rad zmien, ktoré neprispeli k dobrej kondícii divadla: zmena generálneho riaditeľa SND i šéfa operného súboru a z dôvodu finančných problémov následná redukcia pripravenej sezóny, ktorej za obeť padla jediná z operného mainstreamu dramaturgicky vybočujúca premiéra dvoch krátkych opier Benjamina Brittena. Navyše, pre údajnú legislatívnu nekompatibilitu došlo k zásadnej zmene inscenátorov pripravovaných Hoffmannových poviedok. Pôvodne angažovaný ukrajinský režisér Andriy Zhodlak so svojím tímom nenápadne zmizli z webu SND a na jeho mieste sa objavilo meno interného dramaturga Pavla Smolíka. Ten sa ako „náhradník“ ujal režie inscenácie, ktorá sa medzitým už hudobne pripravovala.

Hoffmannove poviedky sa zo sveta lyrickej francúzskej opery 19. storočia výrazne vymykajú. Keďže neexistuje žiadna skladateľom autorizovaná verzia, je počet spracovaní a interpretácií rovnako fantastický ako samotný dej. Opera SND siahla po bežne uvádzanej verzii Fritza Oesera.

Pavol Smolík sa k rézii vrátil po dlhšom čase. Potrebný čas na prípravu neľahkého diela evidentne nemal a na výsledku to poznať. Svedčí o tom množstvo načrtutých motívov, ktoré neboli dotiahnuté, i niekoľko očividných inšpirácií inými režisérmi a scénografmi (Peter Konwitschny, Jozef Bednárik, Aleš Votava). Veľa nápadov bolo samoúčelných alebo neboli dostatočne zdôvodnené: motív divadelného zákulisia z prologu a epilógu, „stronzo“ zboru, postavy „protichemickej“ skupiny v scéne Olympie, nechtiač komicky pôsobiaca sabráž, záhadná zahalená (Michelangelova?) Pieta v druhom dejstve, nezmyselné drapérie na tahoch alebo veľká efektívna prieħľadno-zrkadlová stena na horizonte. Naopak, objavilo sa aj niekoľko vydarených momentov, napríklad Olympia ako novodobá počítavočovo riadená „homunkula“, zaujímavo koncipovaná strata tváre cez bulvárne médiá i záverečné zdôvodnenie, prečo postava Hoffmannovho priateľa Niklaussa po celý čas vystupuje ako žena. Vyskytla sa aj režisérská bezradnosť v podobe napodobňovania hry na klavíri v druhom dejstve a v apoteózne koncipovanej scéne smrti Antonie. Zmes nesúrodých motívov diváka takmer po celý čas zabávala – inú funkciu nemala, podobne ako rozpačitý baletný komparz. Takmer prázdná scéna Jaroslava Valeka s odhalenou technikou pôsobila improvizo-

vane. Spúštaním projekčných plôch (video Martin Kákoš), ojedinelými kulisami a rekvižitami viac či menej úspešne ilustrovala aktuálne miesto deju. V tvorbe atmosféry sa jej velmi nedarilo. Svetlá Martina Račka exponovali farebnosť a dynamiku. Súčasné kostýmy Ľudmily Várossovej v hrovom retro štýle boli neuveriteľne pestré a individualizované; okrem sólistov aj pre jednotlivých členov zboru. Niektoré kostýmy zboristiek dokonca paradoxne „tromfli“ svojou luxusnostou sólistky.



D. Hamarová a M. Spadaccini (foto: A. Sládeček)

Hudobné naštudovanie Hoffmannových poviedok mal pôvodne realizovať šéfdirigent a nový riaditeľ Opery Rastislav Štúr, no ako kompenzáciu za zrušeného Brittena sa ho ujal český dirigent Tomáš Brauner. Sústredil sa na budovanie opulentného (hoci efektného) zvuku orchestra na úkor francúzskeho šarmu, dynamickej pestrosti a vypointovania hudobno-dramatických detailov. Neporozumel si veľmi ani so spevákmami – na jednej strane orchestra mnohých sólistov kryl, inokedy dirigent pôsobil príliš benevolentne (nevokusne prezdrobená ária Olympie – obe sólistky). Zbor pod vedením Pavla Procházkmu spieval v súlade s dirigentskou konceptiou najmä v monotonnom forte. Sólistické obsadenie bolo nevyrovnané, prvá premiéra dopadla výrazne lepšie. Súbor nedisponuje vhodným interným predstaviteľom titulnej úlohy. Na prvej premiére sa predstavil Belgičan Mickael Spadaccini, solídny dramatický tenorista a vynikajúci herec, ktorý doslova „ťahal“ celé predstavenie. Jeho suverenita a nasadenie na druhej premiére veľmi chýbali. V Česku pôsobiaci mexický tenorista Rafael Alvarez disponuje citelne opo-

trebovaným hlasom akceptovateľným dnes nanajvýš v charakterových úlohách a navyše, vďaka korpulentnej postave a hereckej bezradnosti pôsobil skôr ako paródia na Hoffmanna. Suverénny Lindorfom (Copéliom, Miracлом a Dapertuttom) bol Gustáv Beláček. Naplno využil ideálnu basbarytónovú polohu postavy, modeloval výraz a dynamiku a herecky bol vyrovnaným partnerom Spadaccinimu. Alternujúcemu Jozefovi Bencimu je part položený privysoko a štýlovo pomerne vzdialený, hoci mal viacero vydarených miest. Z dvoch predstaviteľiek Nicklaussa sa lepšie darilo Denise Hamarové, sugestívne spievajúcej a vizuálne výraznej. Monika Fabianová s jemnejším hlasovým fondom doplatila na neempatickeho dirigenta a aj herecky pôsobila jej postava neurčito. S chutou si užili epizódnú, no pomerne exponovanú štvorúlohu Nathanaela/ Cochenilla/Franza/Pitichinaccia Martin Gyimesi a Róbert Remeselník. Tri Hoffmannove lásky spievali v oboch premiérah tri sólistky. Výbornou technikou ľažkých kol-

ratúr a extrémnych výšok sa ako Olympia predstavila Jana Bernáthová, i keď aj tu platí, že menej je niekedy viac. Obsadenie Evy Bodorovej bolo omylem, speváčka typovo patrí do úplne iného odboru. Antonia Evy Hornýákovej bola zrejme najlepším výkonom inscenácie, vokálne suverénna s lahoodnou farbou hlasu, štýlovo presná, precízne artikulujúca a herecky

dójimavá. Ľubica Vargicová bola menej výrazná, ale postavu spoľahlivo zvládla. Adriana Kohútiková bola plnokrvnou dramatickou a zmyselnou Giuliettou, zatial čo lyrickejnej a vizuálne subtilnej Linde Ballovej part celkom nesadol.

Hoffmannove poviedky zaradila dramaturgia Opery SND ako kasový titul, stávkou na istotu. Zrkadlo však súbor nastavil sám sebe – na oboch premiérah sa na veľkej ploche odrážalo poloprázdne hľadisko – čaro nechceného. To ešte nemôže byť dôsledkom ohlasu na inscenáciu, ale dlhodobej negatívnej atmosféry okolo našej prvej opernej scény. Aby sa divák vrátil, treba začať tam. Nie podliezaním latky populistickej dramaturgiou.

Jozef ČERVENKA

Jacques Offenbach: *Hoffmannove poviedky*
Dirigent: Tomáš Brauner
Réžia: Pavol Smolík
Scéna: Jaroslav Valek
Kostýmy: Ľudmila Várossová
Videoprojekcie: Martin Kákoš
Premiéry v Opere SND, Bratislava 14. a 15. 6.

Dom na Ringu

150 rokov Viedenskej štátnej opery

Ked' sa opona nového divadla na viedenskom Ringu 25. 5. 1869 prvýkrát zdvihla, väčšina palácov a budov na novom reprezentatívnom bulvári v susedstve bola ešte len rozostavaná. Cisár František Jozef zamýšľal dodať monarchii modernou esplanádou nový lesk, ktorého korunou mala byť budova Opery. Architekti neorenesančnej budovy, August Sicard von Sicardsburg a Eduard van der Null, sa jej slávnostného otvorenia však nedožili. Zatiaľ čo prvý podľahol chorobe, druhý spáchal samovraždu – zrejme aj kvôli výsmechu, ktorým Viedenčania kvitovali s ich príslovečným cynizmom tvar novostavby ako „zahrabanej krabice“.

„Hradec Králové architektúry“

Táto prezývka bola vtedy taká zničujúca ako porážka Rakúšanov Prusmi v bitke v Sadovej pri Hradci Králové. Nová Opera pôsobila oproti vedľajšiemu nájomnému domu príliš skromne a zdvihnutím Ringstrasse sa akoby „zošmykla“ pod jej úroveň.

Cisárovi Františkovi v sprievode cisárovnej Sisi sa však budova Opery tak páčila, že rádom vyznamenal všetkých, ktorí sa na jej stavbe podieiali, vrátane zámočníkov a technikov.



Dvorná opera vo Viedni okolo roku 1870 (foto: archív autora)

Opera ako umělecký druh sa vo Viedni tešila popularite, samozrejme, už dlhšie. Hovorí sa, že ak sa v Berlíne sláva operného speváka končila 100 metrov od Opery, Viedenčania rozpoznali svojich spevákov aj v električke. No nielen tých. Obyvatelia hlavného mesta dunajskej monarchie so záujmom a kriticky sledovali aj počinanie operných intendantov a nejeden z nich odstúpil zo svojho kresla kvôli zákernej intrige.

Prví páni domu

Za éry intendantana Franza von Jaunera (1. 5. 1875 – 18. 6. 1880) stáli za dirigentským pulтом vtedajšej Dvornej opery Wagner a Verdi a za jeho pôsobenia sa konal aj prvý Opernball a prvé uvedenie Wagnerovo *Prsteňa* mimo Bayreuthu. Wilhelm Jahn (1. 1. 1881 – 14. 10. 1897) etabloval pevný repertoár, angažoval popredných spevákov a dirigentov tej doby a podporoval spevácky dorast. Pod jeho egidou sa vo Viedni hrali okrem *Parsifala* – ten sa vtedy mohol uvádzat výlučne v Bayreuthe –

a réžiu od iluzívnosti smerom k modernej výtvarnej a divadelnej reči v zmysle divadelných reform Adolpha Appiu. Za Mahlera zažila Viedenská opera svoj prvý rozkvet a stala sa špičkovou aj v medzinárodnom meradle. Mahlerova snaha o nováterské poňatie operného divadla koncentráciou na umelecký rozmer uvádzaného diela a zjednotením režiséra a dirigenta v jeho osobe sa vyplatila.

Od dvornej k štátnej

Napriek tažkým rokom 1. svetovej vojny sa riaditeľovi Hansovi Gregorovi podarilo uviesť vo Viedni, prvýkrát Straussovo *Gavaliera s ružou*, Wagnerovo *Parsifala* a Schmidtovu *Notre Dame*. Ďalším hudobným skladateľom, ktorý vzal do rúk opraty prvej opernej scény vo Viedni bol Richard Strauss (spolu s Franzom Schalkom 16. 8. 1919 – 31. 10. 1924). Svoju *Ženu bez tieňa* tu uviedol vo svetovej premiére pod taktovkou svojho riaditeľského kolegu s obrovským úspechom 10. 10. 1919. Na hracom pláne sa objavili diela Pfitznera, Korngolda či Schrekera. Riaditeľské žezlo mal po Straussovi prevziať aj Wilhelm Furtwängler, ten sa však napokon rozhodol pre takto vysokou šéfdirigenta

Berlínskych filharmonikov. V medzivojnovom období, keď „vládli“ v opere Clemens Krauss (1. 9. 1929 – 15. 12. 1934), Felix von Weingartner (1. 1. 1935 – 31. 8. 1936) a Erwin Kerber (1. 9. 1936 – 31. 8. 1940), dirigovali Orchester Viedenskej štátnej opery pohostinsky i dirigentskí velikáni ako Bruno Walter či Wilhelm Furtwängler.

Obdobie temna

Nacistická okupácia importovala po anšluse dramaturgiu „nejčistejšieho nemeckého umenia“ a v Opere na Ringu nastalo najtemnejšie obdobie v jej história. Vládli mu oportunizmus, cenzúra, zastrašovanie a antis-

všetky Wagnerove opery a hudobné drámy bez angažovania hostí. Gustav Mahler (15. 10. 1897 – 31. 12. 1907) zaviedol prevádzkové i estetické novinky a naučil divadlo (ale hlavne jeho zamestnancov a divákov) zodpovednosť. Dôsledkami jeho bonmotu: „*to, čo vy divadelníci nazývate tradíciou, nie je nič iné, len vaša pohodlnosť a lajdáctvo*“ boli profesionalita, akríbia, ale aj zatvorené dvere po začiatí predstavenia. Bol to práve on, kto zmodernizoval javiskovú techniku a v spolupráci s Alfredom Rollerom posunul scénografiu

mitizmus. Najvýznamnejším riaditeľom z tohto obdobia bol Karl Böhm (1. 3. 1943 – 30. 4. 1945), ktorý sa po vojne sice dištancoval od nacistickej ideológie, kronika Štátnej opery ho však opisuje „minimálne ako tichého spolujazdcu“. V posledných týždňoch pred koncom vojny zaradil na program Wagnerov *Súmrak bohov*. Vonku padali bomby a niekolkokrát z nich trafilo 12. 3. 1945 aj Operu. Nepoškodené zostali len obvodové múry, vstupná hala s freskami Moritza von Schwinda (Schwindov foyer), malá časť niekdajších priestorov pre cisára a priečelie.

Povojnovú rekonštrukciu sprevádzali podobné diskusie ako debaty okolo obnovenia zničených operných divadiel v Nemecku: tradičionalistom oponovali modernisti favorizujúci moderné kultúrne stánky, ktorí by symbolizovali zrod modernej demokratickej spoločnosti bez pachutí spomienok na všetko, čo by pripomínalo fatálnu a pverznu nacistickú ideológiu. Zatiaľ čo fasádu Viedenskej štátnej opery zrekonštruovali v pôvodnom štýle, auditórium získalo nový náter v podoobe modernej, neoklasicistickej architektúry s dominujúcim krištálovým lustrom vo forme odvážneho toroidu. Do znovuotvorenia sídlila Viedenská štátна opera vo Volksoper a v Theater an der Wien. Zrekonštruovanú operu otvorili 5. 11. 1955 slávnostnou premiérou Beethovenovho *Fideliu* pod taktovkou Karla Böhma, ktorý sa stal opäť jej intendantom (1. 9. 1954 – 31. 8. 1956). Rakúskej kultúrnej politike bolo umelecké renomé dôležitejšie než kritické vyrovnávanie sa s nacistickou minulosťou. O kreslo prišiel Böhm neskôr,

Donizettihho opery, bolo dôsledkom nepodarených rokovania. Karajan inicioval aj početné koprodukcie, keď z milánskej La Scaly priviezol do Viedne celé predstavenia. Obzvlášť pikantným sa stal import Zeffirelliho *Bohémy*, keď Giuseppeho di Stefana vo Viedni napriek už podpísanej zmluve s La Scalou preobsadil. Starnúci tenorista si napokon nahradu gáže vysúdil a Gianni Raimondi zažiaril svojím „in tono“ spievanským vysokým C ako nová hviezda na opernom nebi. Zlú krv spôsobilo i angažovanie maestra sugeritoreho, ktorý bol vo Viedni vtedy novinkou. Svár zasiala do odborárskych radoch otázka, či tento „sub-maestro“, zodpovedný za udávanie nástupov spevákov na javisku, patrí k umeleckým zamestnancom alebo nie, a teda či ho vedenie opery môže zamestnať svojvoľne. Hádka dospela až do štrajku a následného odvolania premiéry *Bohémy* 3. 11. 1963 a bola len čerešničkou na torte prebúdzajúcej sa nevôle odborárov, ktorí sú autoritatívny Karajanov prístup vo vedení divadla ani trochu nepozdával.

Ioan Holender. Dom na Ringu viedol celých 18 rokov a stal sa tak jeho najdlhšie úradujúcim intendantom (1. 4. 1992 – 31. 8. 2010). Etabloval kombináciu dlhoročných a pohostinských zmlúv a prevzal Maazelom zavedený systém minisérií inscenácií, ktoré zvýšili umeleckú kvalitu predstavení a koncentráciu skúškového procesu. Do Viedne priviezol „režisérské divadlo“ typu Hansa Neuenfelsa či Davida Pountneyho. Na streche Opery nainštaloval stan pre „detskú operu“ a predstavenia vyvieadol prostredníctvom videoprojekcie von z jahviska na námestie pred Operou. Povráva sa, že v zákulisí pôsobí dodnes ako sivá eminencia.

„Haute cuisine française“

Od 1. 9. 2010 stojí na kapitánskom mostíku rakúskeho operného krížnika Francúz Dominique Meyer. Skonsolidoval finančne, no zároveň vmanévroval Operu do plýtších umeleckých vôd. V druhom desaťročí 21. storočia vytýkajú kritici Viedenskej štátnej opere in-

scenačnú bezvýznamnosť a chýbajúci priestor pre napínavé či odvážne režijné poetiky. Ani posledná svetová premiéra opery *Die Weiden Johanna* Mariu Stauda na libretu Dursa Grünbeina, uvedená v decembri minulého roka, ktorá vznikla na objednávku Viedenskej štátnej opery, nezaznamenala úspech. Inscenácia sujete o ohrození demokracie pravicovým extrémizmom a populizmom uviazla podľa kritiky v početných klišé.

Takmer stopercentnú návštevnosť dosiahol Meyer angažovaním

hviezdi medzinárodného operného „jetsetu“ v inscenáciách, ktoré kritika často hodnotila ako „kulínarske“. Podobne to bolo aj v prípade slávnejšej inscenácie Straussovej *Ženy bez tieňa* v pôvodnej verzii partitúry pod taktovkou Christiana Thielemanna (recenzia inscenácie na strane 43).

Designovaný riaditeľ Bogdan Roščić sa na riadiacu stoličku Viedenskej štátnej opery posadí na začiatku sezóny 2020/2021. Doktor filozofie a bývalý manažér hudobného vydavateľstva Universal Music Austria si do svojho tímu pozval ako šéfdirigenta renomovaného švajčiarskeho dirigenta Philippa Jordana. Šéfdramaturgom sa stane Sergio Morabito, ktorý má ako stály spolupracovník režiséra Jossiho Wieleru na konte niekoľko pozoruhodných inscenácií. 150-ročnú babičku na viedenskom Ringu, ktorá zažila ešte cisára, čaká omladzujúca kúra, ktorá prospeje najmä jej fanúšikom.

Robert BAYER



Divadelní plagát k premiére Mozartovho *Dona Giovanniego* 25. 5. 1869 (foto: archív autora)



Zničená Viedenská štátna opera v marci 1945

(foto: © Wiener Staatsoper)

Opera niečo stojí!

Po Karajanovi sa vedenia divadla ujal Egon Hilbert (1. 9. 1964 – 18. 1. 1968), ktorý pre Viedenskú štátnu operu získal Leonarda Bernsteina a Wielanda Wagnera. Sedemdesiate a osiemdesiate roky charakterizovali finančné eskapády. Egon Seefehlner (1. 9. 1976 – 31. 8. 1982) vyhlásoval, že opera predsa niečo stojí a Claus Helmut Drese (1. 9. 1986 – 31. 8. 1991), ktorý angažoval Claudia Abbada, si musel vypočuť kritiku, že plytvá finančiami, keď ani menšie roly neobsadzuje z an-sámlu. Lorin Maazel (1. 9. 1982 – 31. 8. 1984) sa vo Viedni dlho neohrial. Boj s byrokraciou a s antisemitskými resentimentmi niektorých divákov, ktorí mu vycítali, že Wagnera neuvádzala pre svoj židovský pôvod, veľmi rýchlo prebral.

Sivá eminencia

Do nového tisícročia priviedol Viedenskú štátnu operu charizmatický rumunský rodák

paradoxne, nie pre svoj nekritický postoj k nacistickej diktatúre. Osudovým sa mu stal jeho výrok, že kvôli štátnej opere vo Viedni sa rozhodne nehodlá vzdať svojej kariéry v Amerike, za čo ho viedenské publikum pri jednom z ďalších predstavení pod jeho taktovkou vypískalo.

Karajanov šarm

Lesk a slávu priniesol do Viedenskej štátnej opery opäť po vojne až Herbert von Karajan (1. 1. 1954 – 31. 8. 1964). Zaviedol uvádzanie opier v originálnom jazyku a okrem vynikajúceho ansamblu angažoval renomované hviezdy medzinárodného operného „priemyslu“. Wagneriánov sice sklamal tým, že do programu nezaradil Lohengrina, bol to však práve on, kto importoval v roku 1957 Mariu Callasovú na vrchol jej kariéry. Že zostalo len pri troch predstaveniach Lucie di Lammermoor s primadonnou assolutou v titulnej postave

Ked' klavír stretol revolúciu

Shi Bei

Vlastník klavíra dnes predstavuje pre číňanov veľa, klavír predstavuje omnoho viac než len majestátny hudobný nástroj. Je významným symbolom. Majiteľ klavíra poukazuje na svoje privilegované postavenie, na to, že si môže dopriať takýto luxus. Nech už tento hudobný nástroj predstavil v polovici 19. storočia v Číne ktorokolvek, nemohol predvídať jeho dnešný úspech.

Klavír sa stal populárny najskôr v Šanghaji vďaka vplyvu kresťanstva a vzrastajúcej ekonomike na začiatku 20. storočia. Náhly príchod židovských utečencov z Európy a z Ruska počas 2. svetovej vojny do miest Šanghaj a Harbin mal tiež vplyv na popularitu klavíra, pretože medzi nimi boli hudobníci a učitelia hudby.

Čínska inteligencia bola v tých časoch orientovaná buď na západ alebo na tradičnú čínsku kultúru. Západný vplyv sa prejavoval v rodinách, kde jednotlivec nadobudol vzdelanie v umení alebo vo vede v Spojených štátach alebo v Európe. Rodiny navrátilivších sa emigrantov považovali za potrebné, aby ich deti nadobudli hudobné vzdelanie. Klavír sa stal najpopulárnejším hudobným nástrojom. Môj otec študoval jeden rok na Kolumbijskej Univerzite v New Yorku, moji rodičia sa stretli ako študenti medicíny v Hackett Medical College v meste Guangzhou. Doma sme mali anglický klavír Moutrie vyrobený v Číne. Bolo to obyčajné pianíno s veľmi atraktívnym povrhom v tmavohnedej a svetlohnedej farbe, pripomínačim srsť pudlíka. Ked' v roku 1950 komunisti zabrali privátne podniky, táto značka sa prestala vyrábať. V tom čase sa naša rodina prestahovala zo Šanghaja do Pekingu.

Hráť na klavíri, čo nebolo populárne, som sa začala učiť ako šestročná. Možno som mala nejaký talent, pretože som sa bez ľažkostí učila všetko, čo mi bolo prikázané. Naozaj ma tešilo poznávať elegantné tóny, cítila som ich krásu.

Ako revolúcia umlčala klavír

V 60. rokoch minulého storočia počas kultúrnej revolúcie sa západná klasická hudba považovala za buržoáznu dekadenciu poškodzujúcu komunistické hodnoty. Po príhode zo školy domov som sa tešila z krásy klasickej hudby. V roku 1966 vlastníci nehnuteľnosti museli odovzdať svoje domy pod štátnej správu, otec žil ďaleko od nás v pracovnom tábore, mojej matke a mne boli z pôvodných desiatich izieb pridelené dve. Okrem dvoch postelí a jednej skrine nám už nepatrilo nič. Ostali mi však noty, ktoré som dostala poštou od strýka z Hongkongu. Stránky s venovaním som zo strachu vytrhla, strach z Červených gardistov ma dohnal k sebacenzúre (v tejto podobe vlastním tie noty dodnes). Po rokoch som cez okno jedného chrámu, v jednom sklede so skonfiškovaným nábytkom, objavila medzi nakrad-

nutým porcelánom, ventilátormi, hodvábnou posteľhou bielizňou a asi tuctom klavírov aj svoje pianíno s jeho povrhom pripomínajúcim srsť pudlíka. Zdalo sa mi, že snívam, že vidím obraz svojho milenca za väzenskými mrežami...

Kto by sa odvážil skonfiškovať klavír značky Don Fang Hong?

V roku 1973, keď sa politická situácia trošku uvoľnila, som mamu presvedčila, aby mi kúpila nový klavír, a to čínskej výroby. Mal názov Don Fang Hong, čo v preklade znamenalo Červený Ázijčan, a v tých časoch to bola i metafora pre diktátora Mao Ce-tunga. Taký klavír sa mi predsa neodváži nikto zobrať. Napriek



Shi Bei pri klavíri v roku 1970 (foto: archív autorky)

tomu, že klavír bol nový, jeho kvalita bola mierná. Pre mňa to bolo však lepšie, ako byť bez klavíra, zasa som mohla poctivo cvičiť Czerného etudy. Neskôr sme vymenili tento klavír za lepší, značky Xinghai. Bolo to meno hudobníka, ktorý bol v príazni komunistov, takže som vlastnila správny hudobný nástroj. Môj pôvod bol však ďalej nežiaduci, nemala som ani šancu dostať sa na univerzitu, nemala som žiadnu budúcnosť v oblasti hudby, patrila som do najnižšej sociálnej vrstvy. Všetko smerovalo k tomu nájst si prácu na dedine medzi rolníkmi. Zachvátila ma depresia.

V tom čase mal o mňa záujem chlapec, ktorý bol v podobnej situácii. Raz sa zmienil, že sa nesmieme vzdať štúdia, hoci nás spoločnosť zavrhla. Prízvukoval, že náš čas patrí nám, a to je to najcennejšie, čo máme. Navrhol, aby sme sa vzdelávali na vlastnú päst. Tiež poukázal na to, že sa nesmieme prispôsobovať väčšine, ktorá nami len opovrhuje. Výsledkom bolo, že moja izba sa stala triedou, ako svoje predmety som si vybrala klavír a angličtinu. Našla som si aj učiteľov.

V tom čase som musela povinne pracovať v továri, „študovala“ som iba vo voľnom čase. Hudba mi pomáhala „držať sa nad vodou“ a bojovala proti depresii. Iba hudba Chopina a Beethovena ma dokázala preniesť do inej roviny. Všetky neprávosti, lži a ukutrusti spáchané revolúciou som dokázala dočasne odsunúť bokom.

Počas kultúrnej revolúcie mala Čína svojho „princa“, klaviristu Yin Chengzonga, ktorý sa preslávil pod menom Yin Chen. Na žiadosť Maovej manželky skomponoval revolučnú operu *Červená laterna*. Raz som objavila noty tejto opery pre klavír. V tejto opere sú árie, kde sa protagonistka Li Tiemei nevzdá pokial nezabije všetkých vlkov (nepriateľov).

Neskôr sa mi podarilo dostať sa do Hongkongu. Na moje veľké prekvapenie tam mal v roku 1990 Yin Chengzong, ktorý bol tiež zneužitý kultúrnou revolúciou, koncert. V tom čase som bola reportérkou a podarilo sa mi uskutočniť interview s „princom“ klavíra, dokonca som ho požiadala, aby mi podpísal moje noty *červenej laterny*.

V Hongkongu som si čiastočne zarábala vyučovaním klavíra. Mnohí moji priatelia prejavili obdiv nad tým, že som sa učila hrať na klavíri od detstva. V skutočnosti som ale nikdy nemyseľa na to, že by vyučovanie mohlo byť mojim životom. No bez klavíra by moja duša nebola mohla pookriať a nájst spokojnosť ako protiváhu k mojej depresii.

Dnes žijem v Kanade a všetko je iné. Na klavíri hrám s radosťou, milujem klasickú hudbu európskych skladateľov. Často navštievujem penzióny starých občanov,

kde s mojimi priateľmi violončelistami a húlistami hráme pre potešenie našich seniorov. Ekonomicke reformy koncom 20. storočia vytvorili v Číne vrstvu ľudí, ktorí si mohli dovoliť kúpiť klavír. Vlastniť tento farmozný hudobný nástroj sa nakoniec stalo v Číne módu – i keď v byte stojí len ako kus nábytku. Pozitívna stránka tohto módneho trendu je, že z Číny pochádza nejeden svetoznámy klavirista.

Shi BEI

Spisovateľka Shi Bei (kamenná mušľa) sa narodila v Šanghaji v roku 1951. Jej vlastné meno je Pik Au Yeung Karsai. Napriek tomu, že jej v Číne nebolo umožnené získať patričné vzdelanie, v Hongkongu jej vyšiel celý rad publikácií v mandarinom jazyku. Od roku 1997 žije v Kanade.

(Pôvodne uverejnené v mandarinke čínskej v mesačníku OPEN, Hong Kong, v decembri 2013, skrátenú slovenskú verziu pripravila Agata SCHINDLER).

Slavnostní návrat Renée Fleming do Prahy Projekt k 30. výročí sametové revoluce

Slavná americká sopranistka **Renée Fleming** se vrátila do Prahy po deseti letech, opět ke slavnostnímu koncertu spojenému s připomínkou jubilejního výročí sametové revoluce. Když 17. 11. 2009 vystoupila v prostoru Pražské křižovatky společně s dirigentem Jiřím Bělohlávkem a Pražskou komorní filharmonií, koncert inicioval bývalý prezident Václav Havel. Tentokrát legendární pěvkyně přijala pozvání od Daniela Sobotky, ředitele **Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK**, s nímž se dohodla na termínu galakoncertu 9. 7. 2019. Mimořádný program složený z operní, operetní a muzikálové hudby, který přesně vystihoval její výjimečnou kariéru minulou i současnou, nastudoval **Elli Jaffe**, čestný hostující dirigent orchestru FOK. Jejich večer ve Smetanově síni Obecního domu

se stal prvním výjimečným projektem k událostem nadcházejícího 30. výročí sametové revoluce.

V oficiální části programu nabídla Fleming mezinárodnímu publiku árie z tvorby Siegfrieda Ochse, Georga Friedricha Händla, Franze Schuberta, Giacoma Pucciniho, Franze Lehára, Friedricha von Flotowa, Antonína Dvořáka a song z díla autorské dvojice Richarda Rodgerse a Oscara Hammersteina II. Po srdce věnované vzpomínce na setkání s prezidentem ČR Václavem Havlem v roce 1999 na galavečeru v Bílém domě ve Washingtonu, upřednostnila sopranistka v přídavcích hudbu George Gershwina a Richarda Straussa.

Pestrý repertoárový výběr skladeb reprezentující žánry opery, operety a muzikálu se stal velkou výzvou i pro Symfonický orchestr hl.

m. Prahy FOK. Dirigent Elli Jaffe nastudoval celý program zpaměti a podal obdivuhodný výkon. Orchestr s ním nejlépe souzněl v interpretaci předehry *Candide* Leonarda Bernsteina, jehož byl Jaffe žákem v mistrovských dirigentských kurzech. Výjimečně na vysoké hudební úrovni zazněla árie *Měsíčku na nebi hlubokém* z opery *Rusalka* Antonína Dvořáka. Fleming jí oslnila nejen v Praze, ale ve své kariéře především v MET New York v legendární inscenaci režiséra Ottý Schenka. Pěvkyně má stále úchvatnou techniku, disponuje sametovým hlasem a širokou škálou barev a odstínů. Zpívá sice i s malým pultíkem, ale hlavně, že byl její výkon suverenní. Ke zpívaným textům přistoupila s hlubším prožitkem, nadhledem a grácií. K potěšení mnohých posluchačů vydala nedávno alba muzikálové a vážné hudby pod názvem *Renée Fleming: Broadway* (2018) a *Renée Fleming: Lieder* (2019) u prestižní společnosti Decca.

Markéta JŮZOVÁ

Mená tvorcov Prsteňa Nibelungovho v Bayreuthe 2020

Dlho sa špekulovalo o tom, kto bude dirigovať a inscenovať nový *Ring* v Bayreuthe, ktorý 25. 7. 2020 otvorí festival Richarda Wagnera. Šepkalo sa, že po Castorovom antikapitalistickom *Prstene* bude ten nový kompletnie „ženský“. Režisérka Tatjana Gürbaca bola takmer istá, čakalo sa len na to, ktorej dirigentke zverí festivalové vedenie taktovku. Na tlačovej konferencii 24. 7., deň pred premiérou *Tannhäusera* v inscenácii Tobiasa Kratzera (recenziu tohtoročnej festivalovej premiéry prinesieme v HŽ 9/19), oznamila Katharina Wagner, intendantka **Bayreutských slávností**, mená tvorcov a interpretov budúcoročného *Prsteňa Nibelungovho*, ktoré prekvapili. S menami rakúskeho režiséra **Valentina Schwarzera** (1989) a fínskeho dirigenta **Pietariho Inkinena** (1980) totiž skutočne nikto neráhal. Schwarz dosiaľ inscenoval v menších divadlách ako Staatstheater Darmstadt, Staatsoperette Dresden či Oper Köln. Mladý, opernému publiku pomerne neznámy režisér vyhral v roku 2017 režisérsku cenu *Ring Award* Graz. Podľa Wagnerovej presvedčil Schwarz opernými inscenáciami ako napríklad *Mare Nostrum* Maurizia Kagela na javisku Opery v nemeckom Kolíne a bol jej vytuženým kandidátom. Priznala však, že s Gürbacoou sice vedenie festivalu rokovalo tiež, no napokon sa s ňou kvôli rozdielnym názoram na čas potrebný pre skúsky nedohodlo. Na rozdiel od Schwarza pozná Inkinena už aj medzinárodné publikum. Je šéfdirigentom Pražských symfonikov, Zámockých slávností v Ludwigsburgu, hostujúcim dirigentom Japan Philharmonic Orchestra a umeleckým vedúcim New Zealand Symphony Orchestra. Okrem toho sa do po-

vedomia dostał i úspešným naštudovaním Wagnerovej tetralógie v Opere v Melbourne. Katharina Wagner považuje Inkinena za „jedného z najtalentovanejších a najslubnejších súčasných mladých dirigentov“. Na tlačovej konferenci oznamila aj spevácke ob-

a **Christine Goerke** (*Súmrak bohov*), ktorá v tejto postave úspešne debutovala na jar tohto roku v newyorskej MET. Na prvú ženu za pultom festivalového orchestra na bayreuthskom Zelenom vršku však diváci nebudú musieť dlho čakať. Navzdory tradícii, podľa ktorej program festivalu v roku po premiére nového *Prsteňa* pozostával výlučne z repríz in-



P. Inkinen (foto: Bayreuther Festspiele)



V. Schwarz (foto: Bayreuther Festspiele)

sadenie *Prsteňa Nibelungovho* 2020: Wotana bude spievať **Günther Groissböck**, Sieglinde naštuduje **Lise Davidsen**, Siegmunda zasa **Klaus Florian Vogt**. Siegfrieda prevezme v Siegfriedovi **Andreas Schager**, v Súmraku bohov sa ho zhosi **Stephen Gould**. Tri roly Brünnhildy si medzi sebou rozdelia **Petra Lang** (Valkýra), **Daniela Köhler** (Siegfried)

scenácií, má festival v roku 2021 otvoriť premiéru *Blúdiaceho Holanda* v hudobnom naštudovaní dirigentky. Aj keď jej meno ešte nie je známe, v rozhovoroch cez prestávky bayreuthských predstavení sa v týchto dňoch objavujú najmä mená Susanny Mälkiovej a Joany Mallwitzovej.

Robert BAYER

PRAHA

Francouzské, italské, německé a španělské špičky na Jaře

74. ročník Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro nabídlo návštěvníkům v době mezi 12. květnem a 4. červnem 2019 na padesát koncertů s pestrým programem děl vážné hudby napříč její historií.

Jedna z nejprestižnějších hudebních přehlídek v Evropě si časem vydobyla světové renomé, letos ji zpestřily premiéry soudobých skladeb, jazz i operní hudba. Třicet koncertů bylo vyprodáno. Vizuální koncept festivalu se opíral úspěšně již třetím rokem o další pokračování a rozšíření originálního výrazového pojetí surrealických koláží hudebních nástrojů.

Vedení Pražského jara do svých plánů již nezahrnulo jmenování nového rezidenčního umělce aktuálního ročníku, ale na vysoké úrovni udrželo svou prestiž programem s proslulými sólyisty a orchestry. Přehlídku obohatila i četná vystoupení mladých talentovaných hudebníků a sympatický projekt „Salon ZUŠ“. Tradiční dramaturgické linie spojené

ve skvostné interpretaci erbovní cyklus symfonických básní *Má vlast* Bedřicha Smetany. Orchestr, jenž se zrodil v roce 1946 z odsunutých Němců, hráčů Pražské německé filharmonie, se navzdory vyostřené poválečné situaci stále hlásí k českým kořenům. Repertoár českých skladatelů je jeho trvalou součástí. Hrůška představil dílo v typických charakteristických dramatických a poetických obrazech. Do zahraničního tělesa nechal na záskok vstoupit i hráčku na lesní roh **Katerinu Javůrkovou**, bývalou vítězku MHS Pražské jaro a členku České filharmonie. Monumentální skladba vyzněla majestátně a v některých pasážích ve volbě temp či jiném vyzdvižení akcentu tématických linií i poněkud novátorský. Nepředčíla sice festivalové zážitky z provedení *Mé vlasti* Vídeňskou filharmonií s dirigentem Danielem Barenboimem (2017) nebo Českou filharmonií s Tomášem Netopilem (2018), ale přispěla k důstojnému zahájení.

Mezinárodní hudební soutěž Pražské jaro a světové premiéry soudobé hudby

Mezinárodní hudební soutěž Pražské jaro tradičně začíná v době ještě před zahajovacím koncertem. Její letošní 71. ročník se konal ve dnech 7.–15. 5. 2019 v oborech flétna a hoboje. Do soutěže se přihlásilo 404 mladých hudebníků ze 49 zemí světa. První cenu získali korejská flétnistka **Chaeyon You** a hoboijista **Martin Daněk**.

Ve světové premiéře zazněly v rámci druhých soutěžních kol i díla na objednávku festivalu. Letos mladí hráči nastudovali nesmírně technicky a přednesově náročné *Introduzione e tema con variazioni per flauto e pianoforte* Jaroslava Pelikána a *Sound – Telescope* Martina Hyblera. Za jejich nejlepší provedení byla

vypsána cena Nadace Český hudební fond. Ocenění obdrželi flétnistka **Rute Fernandes** z Portugalska a hoboijista **Hirayama Yumiko** z Japonska.

Rovněž soudobá díla mladých skladatelů Jakuba Rataje, Simona Vosečka a Jany Vöröšové byla zařazena do programu přehlídky na objednávku MHF PJ. Vosečkova dílo *Hypnos* zahrála s úspěchem ve Dvořákově síni Rudolfinu 19. 5. **PKF – Prague Philharmonia** pod taktovkou mladého britského dirigenta **Bena Glassberga**, vítěze prestižní mezinárodní soutěže v Besançonu. Glassberg, festivalový debutant, je nadějným talentem se slibnou budoucností. Ratajova skladba *aether* upoutala pozornost publika již svým nástrojovým obsazením. Posluchači ji ve stejné síni 24. 5. přijali pozitivně v provedení **Carolinu Eyck** na theremin, hoboijistky **Alžběty Jamborové**, klavíristky **Karla Košárka** a **Benewitzova kvarteta**. Spokojené ohlasy zazněly od posluchačů i po uvedení skladby *Atlas mraků* Vöröšové 26. 5. v Anežském klášteře s **Bohemia Saxophone Quartet**.

Mimořádné zážitky

Německá virtuózka **Isabelle Faust** přednesla 18. 5. ve Dvořákově síni Rudolfinu kompletní *Sonáty a Partity pro sólové housle BWV 1001 – 1006* Johanna Sebastiana Bacha. S výrazovou hloubkou, jemně a ve vrstevnaté dynamické diferenciaci. Pojetí vtiskla řád a svrchovaný cit pro barokní hudbu. Velký výkon s pokorou ke skladateli.

Americký dirigent **John Nelson** je dlouhodobě považován za vynikajícího specialistu na hudbu Hectora Berlioze. Po čtyřiceti letech se na programu Pražského jara 15. 5. ve Smetanově síni Obecního domu objevilo opět skladatelovo *Te Deum op. 22*, které nastudoval **Symfonický orchestr Českého rozhlasu, Slovenský filharmonický sbor** (sb. **Jozef Chabroň**) a **Kühnův smíšený sbor** (sb. **Jaroslav Brych**) s tenoristou **Nicholasem Phanem**. Monumentální dílo k jarní připomínce 150 let od úmrtí skladatele gradoval dirigent ve velkých plochách, v silné dynamice se tělesa překryvala. S ohledem na síň zvolil Nelson ve srovnání s originálem výrazně menší obsazení. Phan osvěžil interpretaci efektním zpěvem z vysokého patra varhanní emporu. Berliozovu skladbu *Harold v Itálii op. 16* pro violu a orchestr se sólistou **Karlem Untermüllerem** řídil dirigent s jasnou vytříbeností barev a úchvatně stylově.

Velká očekávání splnil vrchovatě ve Smetanově síni Obecního domu 17. 5. koncert pod vedením anglicko-italského dirigenta **Sira Antonia Pappana**, dlouholetého šéfa renovovaného tělesa **Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia Roma**. Po brilantním provedení *Noci na Lysé hoře* Modesta Petroviče Musorgského se zaskvěla v *Koncertě pro housle a orchestr č. 1* Běly Bartóka gruzinská rodačka **Lisa Batiashvili**, která suverénně vynikala nejen úžasnou technikou, ale i citem



Cécile McLorin Salvant, Sullivan Fortner (foto: © Pražské jaro 2019 – P. Hajská)

s debutem mladého dirigenta, nokturna i matiné a pokračování Víkendu komorní hudby zůstaly zachovány. Festival fungoval stále ještě bez hlavního dramaturga. Post zastával v letech 2002–2014 Antonín Matzner, jenž byl od roku 1996 programovým poradcem až téměř do konce svého života roku 2017. Jeho nástupce byl již jmenován. Postu se od roku 2021 ujmé **Josef Třeštík**. Také umělecká rada prochází obměnou výrazných osobností. Dlouholetý ředitel festivalu **Roman Bělor** v době před zahájením letošní přehlídky zdůraznil její hlavní zámrk: „*Posláním Pražského jara je přinášet koncerty, které aspirují stát se událostmi sezóny.*“

Slavnostní zahraniční koncert s českým hudebním kontextem

Mezinárodní hudební festival otevřeli letos zahraniční hosté s výjimečným českým dirigentem. **Bamberští symfonikové** pod vedením svého šéfdirigenta Jakuba Hrůši zahráli 12. a 13. 5. ve Smetanově síni Obecního domu

pro vystižení lyriky a exprese. Výkon orchestru gradoval a vyvrcholil *Šeherezádou op. 35* Nikolaje Rimského-Korsakova. Pappano vystavěl interpretaci romantického díla strhujícím způsobem, vrstevnatě, v široké škále barev jako architektonický skvost. Publikum ocenilo koncert bouřlivými ovacemi ve stoje.

Hvězda španělského cyklu

Výjimečná španělská houslistka **Leticia Moreno**, držitelka Ceny vycházející hvězdy (ECHO Rising Star) z roku 2012 vystoupila ve Dvořákově síni Rudolfina 30. 5. společně s dirigentem **Jaimem Martíinem**, jenž řídil *Orchestra de Cadaqués*. Moreno posluchače nadchla temperamentní a procítěnou interpretaci *Čtyř ročních dob Buenos Aires Astora Piazzolly* v aranžmá Leonida Děšyatnikova. Jedinečné je i její album *Piazzolla* (Deutsche Grammophon). Díla z tvorby španělských a iberoamerických skladatelů zahráli hosté na festivalu nadprůměrně a velmi specificky, jedinečně se silným temperamentem. Dramaturgická koncepce jejich koncertního programu byla součástí víceletého cyklu Pražského jara, jenž od roku 2016 prezentuje španělskou hudební kulturu s jejími přesahy do Latinské Ameriky.

Songy s patinou Grammy

V komorní atmosféře nového koncertního sálu DOX+ Centra současného umění se představila v Praze 1. 6. poprvé americká zpěvačka



Leticia Moreno, Jaime Martín, Orquesta de Cadaqués (foto: © Pražské jaro 2019 – Z. Chrapek)

Cécile McLorin Salvant, jejím klavírním partnerem byl **Sullivan Fortner**. Trojnásobná držitelka Grammy za nejlepší vokální jazzová alba zpívala krásně a v šansonovém podání jak songy ze svého CD *The Window*, tak jazzové standardy i vlastní písň. V angličtině a španělštině se dokázala hluboce ponořit do významu slov, kterým podílí dynamiku i tempo. Fortner ji nesmírně citlivě doprovázel a navíc oslnil úžasnými improvizacemi schopnostmi. I když zpěvačka v komunikaci s publikem působila velmi introverně, její výkon byl skvělý.

Francouzská koncertní linie

Slavný soubor **Les Arts Florissants** vyniká v autentické interpretaci staré hudby. Se svým zakladatelem, uměleckým vedoucím a dirigentem **Williamem Christieem** letos slaví čtyřicáté jubileum své existence. Ve Dvořákově síni Rudolfina 27. 5. nesmírně stylově zahráli díla z tvorby Josepha Haydna a Leopolda Mozarta. Hostem koncertu byl vynikající violoncelista **Cyril Poulet**. Večer se bohužel termínově shodoval s koncertem proslulého **Ensemble intercontemporain** s dirigentem **Julienem Leroyem** v sále DOX+, kde zazněla krátce po světové premiére v Los Angeles



Lisa Batiashvili, Sir Antonio Pappano, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Roma (foto: © Pražské jaro 2019 – P. Hajská)

evropská premiéra Miroslava Srnky *Overhating*. Je napínavé pozorovat, jak si Srnkova díla získávají ve světě renomé. **Orchestre national du Capitole de Toulouse** uzavřel festival ve Smetanově síni Obecního domu 3. a 4. 6. Jejich šéfdirigent **Tugan Sochijev** nechal rozehrát těleso v orchestrálním lesku. Světoznámí sólisté, flétnista **Emmanuel Pahud** v Koncertě pro flétnu a orchestr Jacqueline Iberta a houslista

Renaud Capuçon v Koncertě pro housle a orchestr a moll op. 53 Antonína Dvořáka podali své standardní výkony. Vrcholně zazněl *Pták Ohnívák*, suita z baletu Igora Stravinského. Jubilejný 75. ročník bude tradičně zahájen 12. května, tentokrát **českou filharmonii** s jejím šéfdirigentem **Semjonem Byčkovem**. Velmi lákavým se stane Prolog festivalu 7. května s **Berlínskou filharmonií** řízenou šéfdirigentem **Kirillem Petrenkem**. Připomínka 250. výročí narození Ludwiga van Beethovena se stane jednou z dramaturgických akcentů festivalu.

Česká filharmonie ve stínu Pražského jara

Mezinárodní hudební festival Pražské jaro se s vedením **České filharmonie** doholil pro letošní rok jen na koncertním termínu 31. 5. Ve Smetanově síni Obecního domu sklidil s tělesem velký úspěch španělský klavírista **Javier Perianes** Koncertem pro klavír a orchestr G dur Maurice Ravela. Brilantní interpret přednesl dílo skvostně lyricky a poeticky s mnoha odstíny úhozu, dynamiky a barev. Také francouzský dirigent **Louis Langréé**, hudební ředitel Cincinnati Symphony Orchestra, který již hostoval i v nejslavnějších operních domech světa, v Praze zařízl velký aplaus publika nejen po Ravelově hudbě, ale i po *Předehře Les Francs-Juges* Hекторa Berlioze a předešvím výtečné *Symfonii d moll* Césara Francka. Orchestr hrál pod Langrééovou taktovkou velmi soustředěně a dokázal se otevřít širší dynamické škále, která není úplnou samozřejmostí hráčů jako např. u Berlínských či Vídeňských filharmoniků. V dřívějších termínech nemohla česká filharmonie na festivalu vystoupit, protože musela absolvovat zahraniční turné. Alespoň tedy na jednom z posledních koncertů Pražského

jara přispěla k mimořádnému večeru. Do Dvořákovy síně Rudolfina přilákal davy návštěvníků i dva červnové abonentní koncerty České filharmonie. 7. 6. řídil orchestr německý dirigent **Christoph Eschenbach**, který hráče zná z předchozích zkušeností lépe než u ČF debutující Louis Langréé. Eschenbacha si hudebníci oblíbili, protože patří k osobnostem s výjimečnými analytickými schopnostmi. Když po jeho boku hrál tentokrát hvězdný americký houslista **Joshua Bell** Koncert pro housle a orchestr č. 3 h moll op. 61 Camilla Saint-Saëns, pozdně romantické dílo se v jejich pojetí stalo pro mnohé posluchače zážitkem. Bellova hra byla strhující a v tónomalbě svítivá. Eschenbach citlivě nechal dominovat hráče i těleso. Koncert vyvrcholil *Symfonii č. 3 d moll* Antona Brucknera, která vyzněla velkolepě.

Českou filharmonii dirigoval poprvé 26. 6. Rakušan **Franz Welser-Möst**, bývalý generální hudební ředitel Vídeňské státní opery a současný dlouholetý hudební ředitel Clevelandského orchestru v USA. V Praze Maestro upřednostnil skladby, které jsou mu z provedení s jinými zahraničními tělesy blízké. *Symfonii č. 3 D dur, D 200* Franze Schuberta a *Sinfonii domestica, op. 53, TrV 158* Richarda Strausse. Filharmonie se jich zhodila se ctí. Noblesní mistr taktovky vtiskl interpretacím pečeť důvěrného znalce Schubertovy rané a Straussovy pozdně romantické hudby.

Markéta JŮZOVÁ

VIEDEŇ

Verdiho Otello

Prvá viedenská operná scéna uvedla Verdiho predposlednú operu po prvýkrát v roku 1878, rok po jej svetovej premiére v milánskej La Scale. Do mozaiky prestížnych inscenácií k 150. výročiu na Ringu však nezapadla ani výnimočným obsadením, ani réziou.

Pri písaní tejto opery strávil Verdi sedem rokov, potom už nasledovalo jeho posledné dielo – *Falstaff*. Inšpiroval sa drámovou anglického spisovateľa Williama Shakespeara *Othello*. S libretistom Arrigom Boitom, s ktorým sa stali skutočnými priateľmi a spolupracovali už pri tvorbe opery *Simon Boccanegra* a neskôr aj pri *Falstaffovi*, uvažovali o názve diela podľa hlavnej negatívnej postavy – Jago. Nakoniec sa však rozhodli pre pomenovanie podľa obete drámy – Otello.

Posledného *Otella* vo Viedenskej štátnej ope- re režijne stvárnila Christine Mielitz v roku 2006. Dej zasadila do boxerskej arény, čo sa nestretlo s veľkým nadšením. Nová rézia je dielom britského tvorca Andrého Nobla, ktorý má významnú činohernú minulosť – bol umeleckým riaditeľom a intendantom Royal Shakespeare Company. Vzbudzoval teda veľké očakávania. Noble už na pôde Viedenskej štátnej opery inscenoval Humperdinckovu detskú operu *Hänsel und Gretel* a Händlovu *Alcinu*. *Otello* je jeho tretou produkciou. Jej výcho- diskom je poukázať na nebezpečnosť takmer sexuálnej žiarlivosti Otella na pozadí obdobia kolonializmu. Pozitívna bola inšpirácia expre- sivnymi obrazmi Eduarda Muncha, hlavne Žiarlivostou.

Noble sa rozhadol preniesť dej z čias Shake- speara z 15. storočia na začiatok 20. storočia. Skomplikovalo to inscenáciu na všetkých úrovniach, ale hlavne po režijnej a výtvarnej stránke. Samotné prenesenie deju je vždy chúlostívé a treba obrovský um tvorcov na to, aby bolo presvedčivé. Viedenský *Otello* však nie je veľmi presvedčivý. Je normálny, bežný, krásny predovšetkým vďaka samotnej hudbe.

Na opone pred začatím predstavenia domi- nuje lev symbolizujúci Benátky a ich patróna sv. Marka. Objavuje sa aj na scéne ako symbol tých, ktorí majú moc. Scéna je jednoduchá. Jej tvorca **Dick Bird** pracuje s panelmi farby mosadze, ktoré slúžia na jej zarámovanie a vytvorenie exteriéru a interiéru. Prenesenie deju spôsobilo, že kostýmy a akcie sólistov a zboru na scéne vzbudzujú rozpaky – klobúky z viktoriánskej doby, námornícke rovnošaty detí z Opernej školy Viedenskej štátnej opery, zvláštny mix storočí a ich charakteristických prvkov. Sugestívne však pôsobí ľubostné dueto Otella a Desdemony v prvom dejstve, jej ve- rejné poníženie a nárast Otellovej žiarlivosti v dejstve druhom, z hľadiska režijnej koncepcie najčistejšom. Dej sa odohráva na Cypre, zdôrazňuje kolonializmus a rozdiely medzi pôvodným islamským obyvateľstvom a be- nátskymi kolonizátormi. Búrka na začiatku je ako posledný súd, Otello je zúfalý, verí intrige a neuveriteľne žiarli. Jeho ruky vedie frustrá-

cia z koloniálnej minulosti. Jago je démonom a Desdemona má črtu Madony. Najčistejšie je druhé dejstvo, kde je dialóg Otella a Desdemony vystupňovaný do maxima. Noble veľa pracuje s deťmi, vychádza z akéhosi ideálneho snenia Otella o rodine a budúcom štastí, preto sa deti Opernej školy zjavujú na scéne už v pr- vom dejstve. Obraz Desdemony ako Madony je čitateľný v treťom dejstve. Otello, na ktorého sme zvyknutí ako na černocha, sa objavuje s pôvodnou farbou svojej pleti, nenafarbený, a teda nediskriminovaný ako bývalý africký otrok, ktorý sa vypracoval na benátskeho generála flotily a veliteľa. Verdi však uvádzá na scénu Mora, čo môže znamenať maura, ale mohlo ísť aj o osobu z Benátok (Cristofero Moro bol benátsky guvernér na Cypre



Otello vo Viedenskej štátnej ope- re (foto: M. Pöhn)

v 15. storočí), ba dokonca moro môže znamenať aj „moruš“. To však riešia tvorcovia vždy znova, každý po svojom.

Hudba tohto diela patrí k tomu najlepšiemu, čo Verdi vytvoril, je sama o sebe taká silná, že si takmer vystačí sama. Na adekvátné vyjadrenie spevom a divadlom potrebuje teda naozaj majstrovských partnerov. Nemá pre- dohrú, začína in medias res obrazom búrky a fascinujúcim nástupom orchestra a zboru, počujeme dunenie hromov, výstrely z kanónov, je to predznamenanie drámy. Dirigent je pre dielo klúčový, orchester je totiž súčas- tou celkovej drámy, jeho úlohou už nie je iba sprevádať.

Juhokórejský dirigent **Myung-whun Chung** nie je vo Viedni nováčikom, na tejto scéne dirigoval už štyri Verdiho opery. Je to žiadany umelec, ktorý pozitívne naštartoval vo Viedni, keď náhle zaskočil za dirigenta Franza Welsera Mösta v roku 2014. V *Otellovi* staval na drámu, vzrušujúci veľký zvuk, často však pre- hlušoval sólistov a hudba nemala výraznejšie nuansy. Priam atakoval silnými decibelmi

orchestra a zboru, čo charakterizovalo celú inscenáciu. Najmä v úvodnej búrke sa tóny zlievali, vysoko profesionálny zbor perfektne pripravený **Thomasom Langom** vydával ma- xímale fortissimo.

Sólistický ansámbel pozostával z hlasov z vý- chodu. Otella spieval aktuálne najžiadanejší hrdinský tenor na svete, Lotyš **Aleksandrs Antonenko**, ktorému, žiaľ mnogé nevyšlo,

musel forsírovať, a akoby sa jeho už dávnejšie problémy s hlasom ozývali čoraz nástojučie- šie. Má krásnu zamatonú farbu a je pozývaný ako priam najlepší Otello. Sklamaný sám zo seba sa ani neprišiel pokloniť... Našťastie, na nasledujúcom predstavení séria bol podľa rakúskej kritiky znova vo svojej forme.

Desdemonu spievala Ukrajinka **Olga Bez- smertna** pekne, nežne, citlivо, s krásnymi a pôvabnými pianissimami, aj keď menej výrazne vyznel jej soprán v úchvatnom „*Ave Maria*“ v scéne záverečného tretiego dejstva, keď dráma vrcholí, lebo už tuší, že prichádza smrt. Pohlabil aj duet s Ottelom v prvom dej- stve opery. Bezsmertna je sopranistka dobrej úrovne, ale nedokázala strhnúť tak, ako to

bolo v minulosti na tejto scéne na- príklad v prípade úchvatnej Katie Ricciarelliove alebo Mireilly Fre- niovej.

Postavu Jaga stvárnil Bielo- rus **Vladislav Sulimsky**, zau- jímavý umelec s pôvabným bary- tónom a ušlach- tilým tónom, ale pomerne mono- tónnym, málo diferencovaným

prejavom. Verdi doplnil do Shakespearovej drámy áriu pre Jaga, „*Credo*“, ktorá potvrzuje, že je stelesnením zla. Bola by sa žiadala košecká výrazová škála v prednese tejto klúčovej výpovede o charaktere postavy.

Viem si predstaviť v tejto postave Dalibora Jenisa s jeho plným hlasom a dramatickým výrazom.

Výborne boli obsadené menšie úlohy, hlavne manželka Jaga Emilia, skvelá **Margarita Gritskova**. Platí to aj o postavách Cassia, ktorého spieval **Jinxu Xiahou**, a Lodovica vo vynika- júcom naštudovaní **Jongmina Parka**. Roderiga spieval **Leonardo Navarro**, Montana **Manuel Walser** a Biancu **Katharina Billerhart**.

Viera POLAKOVICOVÁ

Giuseppe Verdi: *Otello*
Hudobné naštudovanie: Myung-whun Chung
Rézia: Adrian Noble
Scéna: Dick Bird
Svetlá: Jean Kalman
Premiéra vo Viedenskej štátnej ope- re 20. 6.,
navštívené predstavenie 27. 6.

VIEDEN

Žena bez tieňa, 150 rokov Viedenskej štátnej opery

Nadšenie z Viedenskej štátnej opery, ktorá 25. 5. 2019 oslavila 150. narodeniny od otvorenia slávneho „Domu na Ringu“, sa preneslo do celého sveta. Streamingom, priamymi a časovo posunutými prenosmi cez internet a na námestie Herberta von Karajana, kde opera sídli, podujatiami veľvyslanectiev a Rakúskeho kultúrneho fóra na všetkých kontinentoch, vydaním unikátnych nahrávok na CD a DVD, publikáciami (hlavne dvojdielne reprezentatívne dejiny Viedenskej štátnej opery), celý jubilejný týždeň sa niesol v znamení špičkových inscenácií. Obohatila ho súťaž pre deti či objednávka nového diela (*Die Weiden od Johanna M. Stauda*).

Návštěvník Viedenskej štátnej opery sa z časopisu *Prológ*, výbornej webovej stránky a príamo na mieste mohol z vynikajúcej a obsažnej výstavy dozvedieť, čím bolo to-které vedenie opery charakteristické a ako sa vyrovnávalo s neľahkými časmi dvoch svetových vojen. Pravdaže, tá druhá vojna je ešte stále živá, a tak podobne ako iné kultúrne inštitúcie, aj Viedenská opera písala svoj smutný príbeh nenávisti voči Židom. K pýche oslav patrí aj plagát s kompletným zoznamom uvedených diel. Veľmi pútavé čítanie, inšpiratívne aj pre bližiace sa slovenské oslavu divadla. Zaujímavé je, že Viedenská štátна opera sa môže pochváliť iba hŕstou dôležitých diel, ktoré uviedla vo svetovej premiére. A to je aj dôvod, pre ktorý si na oslavu 150. narodenín vybrala *Ženu bez tieňa* Richarda Straussa, jedno z klúčových diel opernej literatúry. Zatiaľ čo pri otvorení naznel Mozartov *Don Giovanni*, v októbri (10. 10. 1919) zažila Viedeň premiéru tohto diela. Nápad napísať ho mal libretista Hugo von Hofmannsthal už v roku 1910. Strauss súhlasil a opera bola hotová v roku 1917. Odznela však až po skončení 1. svetovej vojny a nebola prijatá veľmi nadšene. Treba si uvedomiť, aké časy nastali. Imperiálna Viedeň už nebola srdcom obrovského súštátia, nové povojnové rozdelenie sveta potrestalo porazené štáty, ktoré prišli nielen o monarchiu, ale o väčšinu územia, Rakúsko ostalo malé a bezvýznamné, malo zákaz spojiť sa s Nemeckom. Väade bola bieda a utrpenie. Šlachta hľadala zmysel svojho života, ale ani rozprávkový námet nenahradil obdobie secesie a pozlátených predvojnových časov v monarchii. Dielo si však rýchlo našlo poslucháčov a zažilo veľkú slávu. Na javiskách žije dodnes a pri jeho počúvaní sa dajú čítať príbehy jednoduchých ľudí, ale i dejiny Rakúska – bezmocný cisár evokuje zánik cisárstva. V tom období už bolo na svete Stravinského *Svätenie jari*, Viedeň poznala Schönbergovu dielu, ale Strauss sa vrátil k romantickému štýlu. Jeho hudba je aj silne expresívna, späť s Wagnerom. V tomto kontexte bol výber dirigenta, azda najväčšieho znalca tejto opery a zároveň skvelého wagneriána, **Christiana Thielemanna**, to najlepšie rozhodnutie. Jeho prioritou bolo zahráť kompletnejší partitúru bez škrtov. S **Orchestrom Viedenskej štátnej opery** – Viedenskými filharmonikmi, spolupracuje po tretíkrát

a činí tak vo veľkom umeleckom súlade. Mala som to šťastie sedieť v lózi vľavo tak, že som mohla sledovať jeho prácu úplne zblízka. Bol to enormný zážitok. Straussova hudba, Thielemannovo dirigovanie a výkony Filharmonikov boli spolu so sólistami mocnými piliermi tejto slávnej inscenácie. V obrovskom



E. Herlitzius, C. Nyllund (foto: M. Pöhn)

orchestri sedí 112 hráčov netradične, tak, aby bol zvuk čo najlepší: drevné dychy vľavo, kontrabasy v strede, plechy po oboch stranách a k tomu nezvyčajné nástroje farebného orchestra, tuby a bicie už takmer v chodbičke. Zvuk je dokonalý, plastický, farebný, iba málokedy príliš silný. Thielemann je majstrom v porozumení sólistov, ani raz sa nestalo, aby kohokoľvek prekryl, čo je v Straussovi veľké umenie, lebo party sú mimoriadne náročné a sólisti potrebujú oporu. Ale pri slávnom obsadení sa nebolo treba obávať – do rozprávkových postáv nastúpili hviezdy vo svojom obore.

Príbeh sa inšpiruje z myšlienok Čarovnej flauty. Predstavuje rozprávkovú vílu, ktorú v podobe gazely cisár postrelí a ona sa premení na ľudku, ale nevie sa medzi ľudí začleniť, nemá totiž tieň – nečaká potomka. Jej otec Keikobad hrozí tým, že cisár skamenie, ak do

troch dní nebude mať žena tieň. Pestúnka, ktorá ju vychovala, ukuje plán, že si tieň kupí od jednoduchej farbiarky. Obchod sa podarí, ale cisárovna sa nakoniec tieňa vzdáva, lebo nechce byť šťastná na úkor iného človeka.

Aj farbiarka, ktorej sa šperky a bohatstvo páčili, pochopí, ako miluje svojho muža. Azda najsugestívnejšou postavou je farbiar Barak. Je dobrý, trpežlivý a vnímavý. Príbeh sa končí dobre, cisárovna prešla skúškou, takže cisár neskamenie a duo zaľúbených farbiarov čaká potomka. Mefistofelovská postava pestúnsky dominuje celej opere, ušľachtlosť cisárovnej dojíma a bohémstvo farbiarky dej oživuje. Práve tieto tri postavy sú klúčové, lebo príbeh je v podstate priamočiary a nedáva námet na rozohranie divadla. Akoby hudba úplne stačila. Je krásna, extatická, sám Strauss ju považoval za svoje vrcholné dielo. Je tam romantika jeho *Capriccia* či *Arabelli*, ale aj dráma symfonických fresiek *Smrť a výkupenie alebo Alpské symfónie*. Tri dámy sú spevácky vynikajúce: **Evelyn Herlitzius** ako pestúnska, **Camilla Nyllund** ako cisárovna a **Nina Stemme** ako farbiarka. Nadchol ma lyrický prejav barytonistu **Wolfganga Kocha** stvárňujúceho farbiara Baraka, azda najkrajší výkon večera. **Stephen Gould** bol ako cisár iba zriedka na javisku, roly sa ujal korektnie. Zažiarila i **Maria Nazarowa** ako nádherný, stále sa vracajúci motív sokola.

Tažkú úlohu mal režisér, Francúz **Vincent Huguet**. Rozhodol sa poňať dielo minimalistický. Pre tento typ opery, ktorej hudba je taká nádherná a všetko vyjadrujúca, to bolo dobré rozhodnutie. Na scéne, ktorú vytvorila **Aurélie Maestre**, sú útesy, ich miernym premostnením sa dosiahol efekt izby, ale aj exteriéru. Trochu života vnesol Huguet do scén, kde sa pestúnska s cisárovou v preoblečení pokúšajú šperkami zlákať farbiarku na veselší život a užívanie si. Krátky záber na odhaleného krásneho mladíka mal umocniť dojem z bakanália, no tie sa nekonali. Zarmútená som bola z kostýmov **Caroline de Vivaiseovej**, najmä zo šiat nádhernej cisárovnej, výslovne ma rušili. Camillu Nyllund však očividne nie. Súčasťou príbehu sú aj nenarodené deti. Keď sa cisárovna a farbiarka rozhodnú vzdať toho, čo mať nemôžu – prvá dieťa, druhá peniaze, a ide im o šťastie iných, prichádzajú deti na scénu, trochu gýčovo, so sviečkami, ale posolstvo je jasné: rozprávke je koniec a tú hľbku v nej musí objaviť každý sám. Celkovo ide o peknú inscenáciu, tých páru „bú“ zatíčlo okamžite, ako na scénu počas klačiek vstúpil Thielemann. Ovácie nemali konca.

Viera POLAKOVIČOVÁ

Richard Strauss: *Žena bez tieňa*
Dirigent: Christian Thielemann
Rézia: Vincent Huguet
Scéna: Aurélie Maestre
Kostýmy: Caroline de Vivaise
Premiéra vo Viedenskej štátnej opere 29. 5., navštívené predstavenie 30. 5.

DRÁŽDANY

Neopakovateľné chvíle hudby a nástojčivé vízie mieru

Najnovší ročník Drážďanských hudobných slávností zrel dlhé mesiace, kým sa jeho program ustálil, kým ho bolo možné zverejniť. Naplniť 56 koncertov festivalovým, teda nie každodenným programom si vyžaduje nápadys usporiadateľov, časové možnosti oslovených umelcov, ale i patričné finančné dispozície. Finančná stránka dnes nie je pre podobné eventy vôbec jednoduchá, o to viac, keď ide o festival siahajúci po najvyšších mètach, po umelcoch a orchestroch top kvality. V takom prípade ide o veľké sumy, o stá- tisice investované do umenia.

Drážďanské hudobné slávnosti sú dotované dvomi miliónmi eur, ďalšie dva milióny získaval festival doposiaľ od sponzorov a predajom vstupeniek. Z toho bolo potrebné zaplatiť desiatky umelcov prej ligy. K nim patril tohto roku napríklad takmer nezaplatiteľný dirigentský bos **Daniel Barenboim**, triumfujúci na festivale s dvomi Brahmsovými symfoniami a s **Berlínskou Staatskapelle**. O to prekvapujúcejšie zapôsobila začiatkom apríla tlačová správa, ktorá informovala o existencii uskutočneného, ale nikym neregistrovaného 5-dňového hudobného festivalu bez názvu. Tento sa uskutočnil medzi Dráždanmi a polskými hranicami v ekonomickej slabom regióne. Bol to diletantsky organizovaný event z Hamburgu, ktorý v chráme s kapacitou 2632 miest zaznamenal iba zopár stovák návštevníkov. Na programe bola pritom Brucknerova *7. symfónia* v interpretácii **Hamburgských symfonikov**. Nielen domáce publikum, ale aj najvyššie saské politické kruhy sa o akcii dozvedeli neskoro alebo o nej nevedeli vôbec. Podivuhodná hamburgská iniciatíva a miliová finančná injekcia spolkovej vlády sa minuli účinkom. Priniesla ohromný zárobok predovšetkým nie prvotriednym hudobníkom: hostia z Hamburgu pricestovali, zahrali, odcestovali a zarobili.

V metropole na Labe sa práve skončila etabluovaná, takmer štyri týždne trvajúca hudobná slávnosť, ktorá v termíne od 16. mája do 10. júna oslovila vyše 58 000 návštevníkov a z predaja vstupeniek získala viac ako 2 milióny eur. Boli to neopakovateľné dni vo vyše polmiliónových Drážďanoch, kde hudobný život, zdá sa, nie je napriek nadstandardnej hustote koncertov presýtený. V roku 2012 sa duša festivalu, intendant a čelista **Jan Vogler**, zasadil o jeho založenie. **Dresdner Festspielorchester** pozostáva z popredných špecialistov inštrumentalistov rôznych zahraničných orchestrov stretávajúcich sa podľa potreby. Na ich čele stojí britský dirigent **Ivor Bolton**, ktorého by mali radi ako šéfa orchestra všade. Z toho dôvodu sedí aj na viacerých významných stoličkách rôznych špičkových orchestrov. Jeho neskrotná, priam vulkanická muzikalita transponuje nebývalú prirodzenosť na celý hračí aparát, dokáže navodit zvláštnu atmosféru a docieľiť aj výsledný zvuk interpretovaného. Toho roku šlo o historicky poučenú interpretáciu

kovali zimomriavky vzbudzujúce tajupnosť, hlbocký smútok, neštastie a sklučujúca introvertnosť. Bol to jeden z takých interpretácií momentov, pri ktorých si človek želá, aby sa nikdy neskončil. Krásny Schubert!

Získal na farbe a vrúcnosti, neubudlo mu nič z jeho intimacy, ani v pridávanej, hudbu oslavujúcej piesni *An die Musik*.

Tohtoročné hudobné slávnosti v Drážďanoch sa konali pod názvom *Visionen* (vízie). Dramaturgia sa však nedívala iba dopredu, ale načrela aj späť do vývoja hudby, poskytla poslucháčom možnosť vytvoriť si vlastné

úvahy, vlastné vízie. K symbolizmu počutého a videného patrilo napríklad uvedenie rekonštrukcie baletu *Das Triadische Ballet* Oskara Schlemmera, ktorý patril k umelcom hnutia Bauhaus 1. tretiny 20. storočia. Tri vypredané predstavenia v naštudovaní Ivana Lišku, niekdajšieho sólistu u Johna Neumeiera, nám sprítomili nezvyklú tanecnú reč a formu: na javisku sa drobnými krôčikmi roztancovali kvázi Picassoove figúrky s guľatými rukami, špirálami, drôtenými sukňami či nohavicami. Tento farbou hýriaci dizajn sa pohyboval na dodatočne skomponovanú hudbu Hansa-Joachima Hesposa z roku 1977, korešpondujúcu s pohybom v tých najmenších detailoch. Bola to silná estetická expresia súboru **Bayerisches Junior Ballett München**. Odtiaľ bol už iba krok k ďalšej vizio - do sveta farebnej hudby. Jeden z tých mnohých ruských klaviristov, ktorí koncertujú po svete, **Nikolaj Tokarev**, siahol v rámci jedného koncertu nielen po Musorgského *Obrazoch* z výstavy inšpirovaných obrazmi maliara Viktora Hartmanna. Tokarev nechal paralelnou video-projekciou publikum sledovať farbami a formami hýriace scénické stvárnenie tohto klavírneho cyklu maliarom Vasilijom Kandinským. Takmer sto rokov stará Kandinského inscenácia „žila“ a spolu s Musorgským *Kartinkami* v Tokarevovej interpretácii sa koncertnou sieňou prehnal naslovovzatý ohňostroj farieb a hudby. Postojme ešte chvíľu pri ruskej programovej línií festivalu, či už interpretačnej, alebo kompozičnej, pretože to boli hodiny veľkého umenia, ktoré festival naplnili. Patrili k nim aj **Viedenskí filharmonici** s dirigentom **Tuganom Sochajevom**, šéfom Veľkého divadla v Moskve a **Orchestre national du Capitole de Toulouse** spolu s výnimočným klaviristom, požieračom klávesov, Yefimom Bronfmanom, očakávaní



V. Gergiev (foto: O. Killig)

predovšetkým Schumannovej *Jarnej symfónie*. Bonbónikom boli však Schubertove posledné piesne, jeho cyklus *Labutia* pieseň na slová Heinricha Heineho, ale v novom ošatení. Z originálov vznikli aranžérom Stuhaschom Dymanom, o ktorom ani internet nič nevie, spracovania pre bas a orchester. To znamená, že zvukový obraz dostal úplne iné dimenzie oproti tým, na ktoré sme zvyknutí. Top basista, Dráždančan **René Pape**, sa svojím mäkkým zamatovalým hlasom doslova plavil po novom zvukovom podhubí pôvodne intímneho klavíra. Miestami to boli orchesterálne impresie dôverne známych klavírnych partov, ale aj celkom nové, deklamačne ladené skúpe zvuky. Za všetky interpretované piesne spomeniem orchestrom i sólistom do poslednej bodky „vyrozprávanú“ pieseň *Der Doppelgänger*. Vďaka Papemu z nej naska-

so zvedavosťou v dráždanskej novej koncertnej sieni. Koncertnou sieňou znelo tichý úžas vzbudzujúce a zvukovo jedinečne podané *Andante cantabile* nástojčivej Čajkovského 5. symfónie a pre Bronfmanna typicky bravúrne a súčasne veľkým srdcom odpálený „prstolomný“ Prokofievov 2. klavírny koncert. Dočkať sa po takýchto dvoch dielach prídavkov bolo naozaj niečim navyše! Už pol storočia koncertujúci rodený Leningradčan **Grigorij Sokolov** z princípu nenahráva, preto je stretnutie s ním na pódiu o to vzácnejšie. Tentoraz sa večer obišiel bez jediného z jeho priekopníckych Prokofievov, publikum pricestované z celej Európy však zato dôverne zašvátil do všetkých tajov klavíra. Tri hodiny Sokolovovej excelentnej hudby Beethovena, Brahmsa, Schuberta, Debussyho, Liszta či Rachmaninova patrili k absolútnej špičke festivalu. Spomínam výlučne a vedome umelcov, ktorých interpretácie sa začínali tam, kde sa končí slovo, kde hudbu, vlastne jej interpretáciu, ktorú ponúkli, je veľmi ťažko opísat, pretože jej sila vyrážala dych a bránila verbálnemu úsudku. Nebolo to inak ani v prípade **Orchestra Mariinského divadla** s jeho šefom **Valerijom Gergievom**. Ich zásluhou začala na koncertnú sieň nešťastná, smutne väzniavá Čajkovského duša jeho 4. symfónie (neskutočne brillantné plechy a pizzicata sláčikov), ako i dve do priam neznesiteľnej dynamickej extázy vybičované Skrjabinove poémy. Hlavne *Prométhée ou le Poème du feu* op. 60 bol až neúnosnou kulmináciou stretu orchestra, klavíra, tempa, dynamiky a svetelného dizajnu. Ruská hudba a nová interpretačná generácia si podali ruky na dvoch koncertoch, na ktorých dominovali mladé krásne dlhovláse dámy. Ony prispeli podstatne k zrodu ďalších veľkých momentov hudobných slávností. V roku 1951 v Benátkach, v Teatro La Fenice premiérovanej opere *The Rake's Progress* Igora Stravinského sa dostalo v Drážďanoch koncertného uvedenia. Avantgardista Stravinskij sa dielom hudobne vrátil do 18. storočia, myšlienkovu do amorálneho a bezohľadného sveta. Všestranná osobnosť, Kanaďanka, dirigentka a sopranistka **Barbara Hannigan**, ktorá je doma na svetových scénach, naštudovala uvedené dielo s mladými spevákm, členmi novou založeného programu **Equilibrium Young Artists**. Spevákov si vybrať z 350 uchádzacov z 39 krajín! Hannigan podporuje ich všestranný vývoj, pomáha im prekonáť problémy na začiatku kariéry a vstupuje im lásku k hudbe. Na jednej strane to bol dramaturgicky sugestívny moment festivalu, na druhej strane interpretačne, žial, nebol celkom dotiahnutý, miestami chýbala exaktnosť či hlavná interpretačná línia. S hostovaním **City of Birmingham Symphony Orchestra** sa mali v Drážďanoch predstaviť dve mimoriadne dámy, dve jedinečné osobnosti hudobného života: dirigentka **Migra Gražinytė-Tyla** a klaviristka **Yuja Wang**. Wangovej ochorenie spôsobilo avizovanie náhrady v huslistke Patrície Kopačinskej, ju napokon v poslednej minúte nahradil z Kalifór-

ni pochádzajúci multitalent, klavirista **Kit Armstrong**. V jeho interpretácii zaznel bez skúšky v tempách rýchly, ale nezvykle poetický, na rubata bohatý a objavne agogicky deklarovaný Schumannov *Klavírny koncert*. Jeho premiéra sa uskutočnila v roku 1845 v Hoteli de Saxe, vzdialenos iba o 200 metrov ďalej, sólistkou bola Clara Schumannová – ktovie v akej interpretácii... Tridsiatnička, šédirigentka orchestra z Birminghamu a dirigentka večera, Litovčanka **Migra Gražinytė-Tyla**, je neskutočným energickým, priam sopečným zjavom za dirigentským pultom so závratnou kariérou vo svete, ktorému domi-

rokom na tom istom mieste so slovenským kontrabasistom Romanom Patkolom a o pár týždňov príde znova. Tentoraz sme ju počuli ako sólistku troch Mozartových huslových koncertov s partnerským komorným orchestrom zostaveným z hráčov Berlinskej a Viedenskej filharmónie, s ktorým práve absolvuje rozsiahle európske turné. K tejto huslistke par excellence zaraďujem aj huslistu **Joshua Bella**, ktorý sa Dvořákovým *Huslovým koncertom* predstavil so súborom **Camerata Salzburg**. Za svoju bezpríkladnú, vyše tridsaťročnú kariéru dostal v poradí už 16. cenu hudobných slávností, originál manufaktúry

Glashütte, reprezentujúci umenie výroby hodín od roku 1845. Môj redakciu poskytnutý limit na priblíženie festivalu sa pomaly končí, a to som ešte nespomienula ani premiéru ako patchwork poňatého *Koncertu pre violoncelo a orchester* od troch skladateľov z troch kontinentov: Američana **Nica Muhlyho**, Nemca **Svena Helbiga** a Číňana **Zhou Longa**. Túto raritu si objednal čelista Vogler a premiéry sa zhodil s bavúrou. Aj frapujúca pocta Hannovi Eislerovi ponúknutá súborom **Ensemble Modern** musí byť v tomto texte spomenutá jednou v etou, pretože nás aspoň upozorní na Eislerovu genialitu. Do programu festivalu patril aj projekt, ktorý na záver festivalu zotrel so všetkou samozrejmosťou hranice medzi pojimami klasika, blues, jazz a rock. Gitarová legenda **Eric Clapton** a čelista **Jan Vogler** sa predstavili vo vypredanej veltŕnej hale pre 4000 poslucháčov v spoločnej interpretácii viacerých songov.



D. Barenboim (foto: O. Killig)

nujú muži. Ligetiho *Concert Românesc* a Brahmsova 2. symfónia patrili v jej uchopení k vrcholným hudobným zážitkom festivalu. No aj ďalší špičkoví umelci zdobili festival a ich najväčšou odmenou bol neutíchajúci aplauz publiku. Patril k nim klavírny recitál **Hélène Grimaudovej** i muzikálne majstrovský, mladíckym temperamentom a závratným tempom interpretovaný 1. klavírny koncert Mendelssohna Bartholdyho 24-ročným kanadsko-poľským umelcom **Janom Lisieckym**. S **Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia Roma** a s dirigentom **Antoniom Pappanom** excelovala zasa v 1. huslovom koncerte Bélu Bartóka fenomenálna **Lisa Batiashvili**. Na pódiu novej koncertnej sieni Paláca kultúry nechýbala ani zo všetkých stránok atraktívna a nezabudnuteľná **Anne-Sophie Mutter**, ktorá vystúpila pred

talánskeho gambistu a dirigenta **Jordiho Savalla**, pretože bol niečim absolútne mimoriadnym. Bol referenciou festivalu o vojnou trpiacej krajine, bol výzvou sústrediť sa počas týchto festivalových hviezdných hodín aspoň myšlienku na región, kde sa kedysi na hodvábnej ceste stretávali nielen obchodníci, ale aj dejiny kultúr a umení. Iránske, marocké či turecké hudobné nástroje, tanče, žalospesy či modlitby z rôznych regiónov, hudobníci s vojnou postihnutých oblastí, to všetko slúžilo pomyselným dialógom medzi hudobníkmi pred oltárom Frauenkirche a poslucháčmi. Táto vízia mieru bola, okrem mnohých nezabudnuteľných chvíľ hudby končiacich sa v nemom úžase, azda jedným z tých najdôležitejších posolstiev skutočne pravodľaveho hudobného festivalu.

Agata SCHINDLER

GOHRISCH

Kde sa možno dotknúť Dmitrija Šostakoviča

Predstavme si, že dramaturg Slovenskej filharmónie by bol prišiel pred niekol'kými rokmi s myšlienou založiť v malej slovenskej obci hudobný festival. V obci, v ktorej nie je žiadny kostol a žiadna (koncertná) sieň, ktorá leží niekde v horách a s civilizovaným svetom je spojená iba nepravidelnou autobusovou linkou. Festival by bol dedikovaný napríklad Arnoldovi Schönbergovi. Nebolo by stačilo, že obyvatelia obce by nemali poňatia o význame tohto mena, ale dotyčný dramaturg by bol mal i odvážnu predstavu etablovať na mieste bez možnosti postaviť niekde koncertné krídlo, dokonca medzinárodný festival hudby.

Predstaviteľné? Asi sotva. Ale tak vznikli z podnetu dnešného umeleckého vedúceho, **Tobiasa Niederschlagu**, v saskej dedinke **Internationale Schostakowitsch Tage Gohrisch**. Medzičasom sa obec stala pútnickým miestom pre všetkých, pre ktorých sa meno Šostakovič spája s vrcholným skladateľským odkazom. Jediným spojivkom medzi festivalom a Šostakovičom je historická skutočnosť, že na tomto mieste skomponoval

ciu. V agrárnom stánku, premenenom na pozoruhodnú koncertnú sieň s približne 500 (takmer vždy vypredanými) miestami, bolo možné počúvať koncerty, aké možno zažiť iba tam. Okrem toho bol človek obklopený hudbou, ktorá zaznela od srdca, bez nároku na honorár, umelci hrali iba za takzvané „frakované“. A všetci boli ako jedna rodina, blízko na dotyk. K nim patril aj dirigent **Andris Nelsons**, šéf Gewandhausu v Lipsku a Boston Symphony Orchestra, ktorý si osobne prevzal tohoročnú festivalovú Šostakovičovu cenu za nahrávky viacerých Šostakovičových symfónii s Boston Symphony Orchestra. V rámci udelenia ceny uvedené Šostakovičovo *Klavírne kvinteto g mol op. 57* patrilo k pochutným hudobným momentom festivalu. Za koncertné krídlo Steinway zasadla litovská klaviristka **Lauma Skride**, jej partnermi boli poprední sláčikári Staatkapelle Dresden, **Dresdner Streichquartett**. Pri tejto príležitosti zobrať do rúk svoju milovanú trúbku aj ocenený dirigent Nelsons a s uvedenými interpretmi zahral niekoľko prelúdi zo Šostakovičovej hudby k filmu *Podrugi*. Jediný veľký symfonický koncert festivalu, deklarovaný ako mimoriadny koncert deň pred otvorením Šostakovičových dní, zaznel v dráždanskej koncertnej sieni Paláca kultúry v podaní Sächsische Staatskapelle Dresden 19. júna. Za dirigentským pultom stál úžasný fín **Sakari Oramo**. Sólistom bol **Kirill Gerstein** v Mozartovom *Klavínom koncente d mol KV 466*, v akejsi paralele k Šostakovičovi. Čažiskom koncertu bola však Šostakovičova *11. symfónia g mol op. 103 „Rok 1905“*, v ktorej skladateľ pripomenal zastrelených pred Zimným palácom, demonštrujúcich proti životným podmienkam v cárskom Rusku. Tento štvorcovkový kolos bez pauzy z roku 1957 bol však aj intenzívnym, úžas vzbudzujúcim zážitkom hudbou vyjadrenej kritiky aktuálneho režimu, ktorú naštastie v čase vzniku registrovali



T. Niederschlag, D. Ciobanu (foto: M. Creutziger)

v roku 1960 jedno zo svojich najpozoruhodnejších a najintímnejších diel, svoje autobiografické *8. sláčikové kvarteto*. Naštastie sa „dedinčania“ myšlienou nadchli, ponúkli spoluprácu, a medzičasom patria k Šostakovičovmu fanklubu. Ale iba zhodou okolností a zásluhou mnohých pomocných rúk sa mohol uskutočniť už 10. ročník festivalu (20.–23. jún), ktorý prebiehal pod záštitou Iriny Šostakovičovej v kooperácii so **Sächsische Staatskapelle Dresden**.

V obci Gohrisch zastavuje autobus medzičasom na malickej zastávke zvanej *Schostakowitsch Platz*, počas festivalu premáva od vlaku či od festivalového hotela bezplatná kyvadlová doprava, obec sa postarala i o rozšírenie parkovacích možností pre osobné autá. Tohto roku dovezli rôzne dopravné prostriedky na osem koncertov počas štyroch dní 4500 poslucháčov! Boli to nadšenci, ktorí hudbe rozumejú, ktorí ani náhodou nezatleskajú medzi jednotlivými časťami diel. Usadili sa v obecnej stodole, ktorá kvôli Šostakovičovi opäť zmenila na pár dní svoju tvár i funk-

iba zasvätení. Za toto jedno z najväčších obvinení režimu, zabaleného do „dvojpodlažnej“ hudby historickej a reálnych udalostí (pravdepodobne aj povstania v Maďarsku), dostał Šostakovič Leninovu cenu! Oramova interpretácia bola členitá, nástojčivá, v pianissimách žalujúca a pláčuca, protestujúca, ale hlavne sugestívna, ba až traumatická. Toto pohnuté festivalové entrée sa skončilo 15-minútovými búrlivými ováciami a ostane nezabudnuteľné. Samotné festivalové dni obohatila hudba viacerých Šostakovičových spolupútnikov – napríklad Weinberga, Prokofieva či Stravinského. Domáca **Kapelle 21** vedená **Petrom Popelkom** pripravila spolu s **Rasché Saxophone Quartet** Stravinského *Koncert Es dur pre komorný orchester „Dumbarton Oaks“*, Prokofievovu rozprávkou *Peter a vlk* (recitácia **Isabel Karajan**) i Šostakovičovu populárnu *Suitu pre varieté orchester* so slávnym *Valčíkom č. 2* – to všetko zaznelo ako parádny populár! Na programe koncertov sa nachádzali nielen majstrovské diela, ale aj novinky a rarity. Ako premiéra zazneli Šostakovičove *Dve romance* z filmu *Belinski* pre soprán a klavír (**Ilona Domnich, José Gallardo**) z roku 1950 a premiérovo tiež *Zwei Lieder ohne Worte* pre husle a klavír (**Linus Roth, José Gallardo**). Mieczysława Weinberga z roku 1947. Festivalovému publiku už dôverne známe, mimoriadnymi sláčikármí obsadené **Borodinovo kvarteto**, nechalo od prvého tónu zastať čas a v ňom ako legendy plynút Šostakovičovo 4. a 9. sláčikové kvarteto, ako i Prokofievovo 2. kvarteto. A potom patril jeden večer mladému Rumunovi, ešte študentovi, **Danielovi Ciobanu**, ktorý výsiel na pianistickom nebi pred dvomi rokmi ako kométa. Predviedol Musorgského *Obrázky z výstavy*, Šostakovičovo *Prelúdium a fúgu č. 4 e mol z 24 Prelúdií a fúg*, dokonca i premiéru Šostakovičovej krátkej sólovej pozoruhodnej romanticko-impresionistickej skladby *V lese* z roku 1919 (ideálny Šostakovič ako prídatok!), ďalej Prokofievovu 2. klavírnú sonátu, ako i Stravinského *Danse infernale, Berceuse* a finále z *Vtáka ohniváka* v spracovaní pre klavír Guidom Agostim. Bol to ohňostroj, ba celá paleta všetkých dúhových í sýtých farieb, lesklý excellentný Steinway čelil statočne všetkému, čo sa naň prostredníctvom sólistu znieslo. No aj vo fortissime a v nespútané virtuozite sa u Ciobanua našiel priestor pre jemnoscit a hľadanie toho adekvátneho klavírneho tónu. Po záverečných jazzových improvizáciach na Šostakovičovu hudbu (legendárny perkusionista **Günter „Baby“ Sommer** a saxofonista **Johannes Enders**) sa uzavrela i dražba troch kresieb, ktorej výtažok šiel na účet festivalu. Darcom a autorom unikátov, štúdií Šostakovičovej hlavy, bol renomovaný akademický maliar Max Uhlig. Početné a nadšené publikum sa potom rozpríčlo na všetky svetové strany. Ale nad Šostakovičovou stodolou sa iste ešte dlho vznášali dozvuky dotykov s maestrom Šostakovičom.

Agata SCHINDLER

DRÁŽDANY

Hrozivá vízia budúcnosti z minulosti

Pôvodne mali najnovší Meyerbeerovi *Hugenoti* v Drážďanoch v inscenácii Petra Konwitschného vzniknúť v koprodukcii s Parížskou operou. Kedže sa dirigentovi Michele Mariottimu nepáčila Konwitschného verzia partitúry, zo spolupráce zišlo. V Paríži režíroval napokon Andreas Kriegenburg staticky a s opuletnými tableaux, v ktorých vynikli najmä speváci.

Je pozitívne, že v rámci pestovania wagnerovskej tradície zameriava dráždanská Semperoper svoj pohľad aj na diela skladateľov tvoriace dôležitý stupienok vo vývine Wagnerovej koncepcie hudobnej drámy. Ako „áčkový“ operný dom sa nestráni ani polemizujúcich inscenačných konfrontácií. **Petra Konwitschného** tu poznajú veľmi dobre. Mnohí majú ešte v živej pamäti jeho Čardášovú princeznú v zákopoch prvej svetovej vojny. Kvôli negatívnym reakciám operetne naladeného publiku nechal vtedajší intendant pozmeniť niektoré časti inscenácie. Konwitschny Semperoper zažaloval a súd mu dal za pravdu, že operná inscenácia je autonómne a uzavreté umelecké dielo.

Masaker, ktorým francúzski katolíci vyvraždili počas Bartolomejskej noci v auguste 1572 parížskych protestantov, je nezmazateľne zapisaný do európskeho a kultúrneho povedomia. Náboženský konflikt ideológií je pre prevedeného ľaviciara Konwitschného (a jeho režijnú poetiku) tak atraktívnym námetom, že sa natíska otázka, prečo sa nezhostil Meyerbeerových *Hugenotov* už skôr. Izotópie Konwitschného režijného rukopisu, ku ktorému patria nastavovanie zrkadla publiku zažináním svetiel v sále, saturovanie ženských charakterov ako tej lepšej, apolitickej časti spoločnosti, formulácia milostných vzťahov ako utópie v dystopicky autoritatívnom patriarcháte či aktualizácia dej bola očakávaným sortimentom Konwitschného režijného klišé (v pozitívnom slova zmysle). Nestor opernej režie sa po rozpačitých interpretáciach Cherubiniho *Medey* v Stuttgartre či Mozartovho *Idomenea* v Heidelbergu (recenzie sme priniesli v HŽ 3/18, resp. v HŽ 4/19) ukázał ako veľkolepý a inteligentný javiskový rozprávač, ktorý je schopný pretromfnúť aj samého seba. Meyerbeer koncipoval *Hugenotov* ako veľkú historickú operu v spektakulárnej výprave a v opulentných kostýnoch. Časti partitúry prepisoval, presúval a škrtal (často na popud cenzúry) aj priamo počas skúšok v Parížskej opere. Dodnes neexistuje kritické vydanie tejto partitúry s niekolkými verziami, kvôli čomu sa z tohto efektného diela stal jeden z najväčších „trhacích kalendárov“ opernej literatúry. Meyerbeerovu partitúru Konwitschny zrekonštruoval v prospech väčšej plynulosť deňa a argumentácie dramatických situácií. Vypustil dejovo retardáčné balety a divertimentá, pridal však výstup katolícky Valentiny v prvom dejstve, z ktorého je jasné, že je do protestanta Raoula zamolovaná už od začiatku, ako aj výstup kráľovnej matky, Kataríny Medicejskej, ktorá vydá povel

na vyvraždenie protestantov. Práve táto scéna neprešla cenzúrou a pri svetovej premiére v roku 1836 musela byť škrtnutá. Kedže sa otvorí opona dráždanskej Semperoper s nadrozmerou kópiou da Vinciho *Poslednej večere*, vidíme priestor inšpirovaný touto ikonicou malbou. Postavy sú oblečené do vejúcich plášťov, mušelínových šiat a košiel s dobovo typickými žabó



„Memento mori“ vo finále dráždanských *Hugenotov* (foto: © Semperoper Dresden/Ludwig Olah)

pod krkmi. Marguerite de Valois (koloratúrne suverénna a koketná **Venera Gimadieva**) sa kúpe v kráľovskom wellness s výše tuctom dvorných dám a so zlatou harfou pri vani. Kedže však začnú padať pri šermovaní s bagetami plastové poháre na zem, ked kráľovná Marguerite a Raoul vystúpia po spoločnom kúpeli z vane suchou nohou, je jasné, že „historická vernosť“ výjavov je len hraná. Najneskôr výstupom kráľovnej matky (tak trochu nechcene komická **Sabine Brohm** ďaleko za speváckym zenitom) pred scénou „svätenia mečov“, v modernom kostýme za rečníckym pultom s telesnými strážcami v ciernych sakách a v slnečných okuliarnoch, sa z historického spektáku stáva bábkové divadlo v rukách autoritatívnej politickej moci, ktorá perverzne inscenuje dejiny i náboženstvo ako výpravný „fake“. Konwitschny sa vzdáva opisnej aktualizácie. Mizanscénu poňal ako historické paradigmatické obrazy apelujúce na kolektívne vedomie a predstavivosť diváka. Kedže sa protestanti a katolíci medzi sebou hašteria v impozantnej fúge, ktorej formu prevzal Wagner neskôr aj do scény nočnej zvady v *Majstroch spevákov norimberských*, svetlo na javisku postupne temnie, až kým sa nezleje s tmou v publiku. Da Vinciho *Posledná večera* na opone sa pred každým dejstvom a obrazom postupne zmenšovala. Stala sa tak optickým leitmotívom utópie, zrady a beznádeje. Priestor na scéne sa ku koncu „rozlomil“ na dve časti. Z niekdajšej

snahy spojiť dve rozhádané strany zostala len temná trhlina, peklo Bartolomejskej noci otvorilo svoje brány. Intímne dueto Raoula a Valentine, ktorému sa v opernej literatúre vyrovňajú len duetá Tristana a Izoldy alebo kráľovnej Dido a trójskeho hrdinu Enea, insenoval Konwitschny majstrovsky ako zúfalý pokus o zmierenie takmer na práznej scéne s mihotajúcimi sa svetlami horiacoho Paríža na horizonte. Na javisku začali postupne vybiehať protestanti štvaní katolíkmi. Muži, ženy, deti padali mŕtvi po ohlušujúcej streľbe zo samopalov a celý výjav pôsobil ako hrozivá vízia budúcnosti z minulosti. Konwitschného *Hugenotov* sa nekončia vo víre činelov, bubnov a trúbok. Na rozlomenú scénu posiatu mŕtvymi telami vystúpí basklarinetista, ktorého sólo (presunuté z medzihry v štvrtom dejstve)

vyznieva ako trúchlivé memento mori.

Na pozadí historickej skutočnosti zjednocujú v sebe dramaticky efektní *Hugenotov* wagnerovské velikáštvo napenené francúzskym šarmom talianskeho belcanta. Všetky tieto aspekty boli prítomné i v hudobnom naštudovaní **Stefana Soltész** za pulom **Sächsische Staatskapelle**. Rovnováhu medzi centrálou „love story“ Raoula a Valentine a bojom medzi nábožensky sfanatizovanými stranami

vybalansoval v orchestrike citlivu a v súlade s Konwitschného režiou, rešpektujúc štýl žánru veľkej historickej opery. Aj ansámbel na javisku pôsobil vyrovnané a homogénne: grandiozna tour de force **Johna Osborna** (Raoul) korešpondovala so suverénnou a herecky nástojočivou **Jennifer Rowleyovou** (Valentine) farebne i dynamicky. Sekundovali im **John Relyea** (fanatický sluha Marcel), ktorý protestantský chorál „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ rozinul ako profundne duniaci transparent, a **Tilmann Rönnebeck** ako viere i postave odovzdaný vodca katolíkov Comte de Saint-Bris. Dokonca aj **Stepanka Pucalkova** rozohrala epizodickú postavu intrigánskeho posla Urbaina spevom i herecky pozoruhodne diferencovane.

Niekolko „bú“ v záverečnom nadšenom aplauze patrilo zrejme režii. Kto vie prečo. Možno už len preto, že porozmýšľať nad režijnými argumentmi v existentialisticky nástojučej interpretácii zložitej opernej predlohy je niekedy namáhavé.

Robert BAYER

Giacomo Meyerbeer: *Les Huguenots*
Dirigent: Stefan Soltész
Réžia: Peter Konwitschny
Koncepčná spolupráca: Bettina Bartz
Scéna a kostýmy: Johannes Leiacker
Premiéra v Saskej štátnej opere 29. 6., navštívené predstavenie 4. 7.

PRAHA

Premiéra Dalibora v období stávkové pohotovosti Národního divadla

Den před premiérou opery *Dalibor* Bedřicha Smetany v historické budově ND vyhlásily odborové organizace Opery Národního divadla a Státní opery na tiskové konferenci 26. června stávkovou pohotovost. Důvodem se stalo netransparentní a nekonceptní řízení divadla, které podle odborů ohrožuje stabilitu obou souborů i hospodářské a sociální zájmy zaměstnanců.

Požadováno bylo výběrové řízení na post ředitelky ND, který od sezony 2013/2014 zastává režisér **Jan Burian**, dále nové obsazení uměleckého ředitele obou souborů a hudebního ředitele Státní opery. Již na jaře umělci divadla požadovali v otevřeném dopise vysvětlení okolností nástupu uměleckého ředitele obou souborů, norského manažera a režiséra **Pera Boye Hansen**, který se ujímá funkce 1. srpna 2019.

Na konci května rezignovala na post ředitelky Opery ND a Státní opery **Silvia Hroncová** a po ní i umělecký ředitel Opery ND **Petr Kofroň**. Správní ředitelkou Opery Národního divadla a Státní opery se 1. června 2019 stala **Bohdana Malik**.



D. Burešová, M. Lehotský (foto: P. Borecký)

Novým hudebním ředitelem Státní opery bude od sezony 2019/2020 již dlouho avizovaný německý dirigent **Karl-Heinz Steffens**, který společně s Perem Boyem Hansenem přechází do Prahy z vedení Norské národní opery.

Premiéra Smetanovy opery *Dalibor* v historické budově ND symbolicky uzavřela 136. sezonu Národního divadla, jejíž první premiéra, Smetanova opera *Libuše*, se konala 14. září 2018 u příležitosti 100. výročí založení Československé republiky. Ředitel první scény Jan Burian a režisér inscenace vyzval tehdy ke spolupráci tým osobností šéfů spojených s novodobou historií Zlaté kapličky. K hudebnímu nastudování přizval Jaroslava Kyzlinka, hudebního ředitele Opery ND, ke scénografii Daniela Dvořáka, emeritního ředitele ND, a k pohybové spolupráci Petra Zusku, bývalého dlouholetého uměleckého šéfa Baletu ND (viz HŽ 10/2018).

První uvedení opery *Dalibor* Bedřicha Smetany se uskutečnilo 16. května 1868 pod tak-

tovkou skladatele v Novoměstském divadle v Praze v rámci velkolepých oslav spojených s položením základního kamene Národního divadla. Od prvního provedení na jevišti ND roku 1866 byl *Dalibor* souborem často uváděn nejen v české metropoli, ale i v zahraničí na zájezdech. Dílo v Praze inscenovali František Kolář, Edmund Chvalovský, Robert Polák, Ferdinand Pujman, Karel Palouš, Václav Kašík, Karel Jemek a Jan Antonín Pitinský. Dokonce oscarový režisér Miloš Forman měl v ND v éře uměleckého vedení divadla Josefem Průdkem (1996–2002) režírovat *Dalibora*, svou nejmilejší operu, na kterou se rád v období studií na FAMU chodil dívat do Národního divadla.

la, když titulní roli zpíval v patadesátých letech 20. století Beno Blachut. Forman ovšem navrhl Průdkovi překlad libreta od Jiřího Suchého a velmi zkrácenou verzi díla s vypuštěním rolí Jitky a Vítka. Operu měl hudebně nastudovat dirigent Libor Pešek. Formanova verze ale byla zamít-

nuta. Když jejich oscarový kolega a režisér Jiří Menzel operu *Dalibor* inscenoval v roce 1999 na Sardinii v Teatro Lirico di Cagliari, režíroval ji tradičně ve výpravě Karla Glogra. Dílo v moderním divadle staggionového typu hudebně nastudoval izraelský dirigent Yoram David. Do titulní role obsadil Menzel tenoristu Valerije Popova a hlavní roli Milady svěřil sopranistce Evě Urbanové. Pěvkyně s odstupem času na zkoušky v Itálii ráda vzpomíná: „Menzel citlivě vedl převce po logice hudby, vztahu a libreta. Je typem režiséra, který vede herce se záměrem, aby ztvárnili postavu tak, jak ji cítí... Představení *Dalibora* nebylo jevíštěně prázdné! I když Menzelova inscenace nebyla moderní, účelově používala klasických kostýmů, italské publikum způsob jeho práce přijalo.“

Způsob práce renomovaného režiséra **Jiřího Nekvasila** přijali návštěvníci po červnové premiéře opery *Dalibor* v historické budově Národního divadla v Praze se smíšenými reakcemi. Jeho režie se zachováním určitých

dobových aspektů díla v moderním pojetí byla již v průběhu představení provázena hysterickým pohoršením některých návštěvníků, pískotem, bučením, ale také nezpochybnitelným aplausem a provoláváním slov „bravo,“ zejména pěveckým výkonům představitelům *Dalibora* a Milady.

Slovenský tenorista **Michal Lehotský** zpíval titulní roli se ctí. K nastudování postavy přistoupil velmi introvertně a v rámci vývoje děje, ve kterém prochází rytíř *Dalibor* rozličnými stavby projevů bolesti, lásky, opovržení a soucitu až po tragický konflikt s králem Vladislavem, dokázal sugestivně ztvárnit všechny složité psychologické situace a procítit je hluboce jak v hlasovém, tak v hereckém projevu. Po svém boku měl Michal Lehotský výtečnou partnerku, sopranistku **Danu Burešovou**. Pěvkyně ostatně znala operu dobře i z předchozí inscenace *Dalibora* v ND, ve které v režii J. A. Pitinského ztvárnila Jitku. V roce 2015 zpívala Miladu také v koncertním provedení se Symfonickým orchestrem BBC za řízení Jiřího Bělohlávka v Barbican Centre v Londýně. Miladě v ND vtiskla vnitřní sílu ženy plné temperamentu. Pěvecky byla nejlepší z celého premiérového obsazení.

Operu ve třech jednáních na libretu Josefa Wenziga v českém překladu Ervína Špindlera nechal režisér rozebrát na temné scéně, ze které se vynořuje s užitím kouče výtvarné fragmenty inspirované směrem, známým spíše z oblasti rockové hudby jako Dark Gothic. Významný scénograf **Daniel Dvořák** navrhl prostředí navozující současnou vizuální emoci, která věcně neodporuje předloze. Výborné bylo spojení s projekcemi a symbolika svícení.

Kontroverze vzbudily situace aranžování krále Vladislava, kterého zpíval ovšem dramaticky skvělé basbarytonista **Adam Plachetka**. V prvním jednání byl spuštěn i s trůnem z provaziště a ve třetím jednání polonáhý podstoupil horkou lázeň. Po zahalení do vlajky s českým lvem se podrobil masáži a rozhodl o osudu *Dalibora*. Výraznější postavy ztvárnili úctyhodně **Alžběta Poláčková** (Jitka), **Jaroslav Březina** (Vítěk), **Jiří Sulzenko** (Beneš) a **Jiří Brückler** (Budivoj). **Sbor Národního divadla** pod vedením sbormistra **Pavla Vaňka** podal slušný výkon. Režie měla v sobě silný vnitřní tah a **Orchester Národního divadla** řízený **Jaroslavem Kyzlinkem** hrál velmi dobře. Výběr oper *Libuše* a *Dalibora* odráží záměr uměleckého vedení Opery ND uvést všechny Smetanovy opery do roku 2024, kdy si hudební svět připomene 200. výročí narození skladatele.

Markéta JŮZOVÁ

Bedřich Smetana: *Dalibor*
Dirigent: Jaroslav Kyzlink
Réžia: Jiří Nekvasil
Scéna: Daniel Dvořák
Kostýmy: Zuzana Bambušek Krejzková
Dramaturgia: Beno Blachut
Premiéra v Národním divadle v Praze 27. 6.

PRAHA

Dobre sa oň postarajte

Začiatok pražskej uhorskovej sezóny spestilo hostovanie kanadskej divadelnej spoločnosti Theatrtle Toronto. Tá v rámci európskeho turné, ktoré nasledovalo po svetovej premiére na festivale Jaffa Fest v Tel Avive (21. 6.), uviedla na Novej scéne Národného divadla dve predstavenia komorného operného muzikálu *Charlotte*. Skomponoval ho český skladateľ a muzikológ Aleš Březina na libreto kanadského dramatika, herca, speváka a režiséra Alona Nashmana.

Šírka Březinovho profesionálneho záberu budí rešpekt. Riaditeľ Inštitútu Bohuslava Martinu je autorom kritického vydania viacerých diel Bohuslava Martinu vrátane vysoko cenenej rekonštrukcie originálnej verzie *Greckych paši* (svetová premiéra v Bregenzi, 1999). Zároveň je sám mimoriadne plodným skladateľom koncertnej, filmovej a divadelnej hudby. V slovenskom publiku dodnes rezonuje strhujúci zážitok z opery o Milade Horákovej *Zítra se bude...*, ktorá sa stala vrcholom Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra 2008. Aleš Březina odvtedy skomponoval ďalšie hudobno-divadelné opisy, v ktorých umelecky reflekтуje osobnosti českej história. Opera *Toufar* (2013) je hudobno-dokumentárnu rekonštrukciou tragédie Josefa Toufara, katolíckeho knaza umučeného komunistami, muzikál *Liduschka* (2016) zase nepatetickým pohľadom na kontroverzný životný príbeh herečky Lídy Bárovej.

Pri najnovšom hudobnodramatickom titule, „trojfarebnej hre so spevmi“ *Charlotte*, sa inšpiroval osudom Charlotte Salomonovej (1917–1943). Život mladej nemeckej maliarky židovského pôvodu sa skončil v plynovej komore v Osvienčime – mala 26 rokov a bola v piatom mesiaci tehotenstva. Kým sa tak stalo, dcéra berlínskeho profesora medicíny Alberta Salomona a adoptívna dcéra opernej speváčky Pauly Lindberg-Salomonovej namalovala stovky obrazov. Zdrvená udalosťami Krištálovej noci, samovraždou milovanej babičky aj odhaleným tajomstvom o rovnakom konci vlastnej matky (dovtedy v nej žili presvedčenie, že umrela na chrípku) sa dňom i nocou snažila vymaľovať zo svojej traumy. Jej kvaše (technika na pomerdzí akvarelu a tempury) sú od roku 1971 uložené v Historickom múzeu v Amsterdame, ktorému ho odkázali jej rodičia. Dodnes z nich vanie horúčkovitý chvat, ale tiež mladistvá nádej či očarenie filmovou technikou zoomu i jeho komiksovou strihovostou. Viac než sedemsto z nich Charlotte očíslovala, rozdelila do troch častí a poprekladala dialógmi, básňami a piesňami, vytvoriac tak autobiografický singspiel s názvom *Leben? Oder Theater?*

Dramatický osud a unikátnie dielo mladej ženy inšpirovali viacerých filmárov, dramatikov aj skladateľov. V roku 2014 pripravil Salzburgský festival svetovú premiéru opery Marca-Andrého Dalbaviea *Charlotte Salomon*, o rok neskôr uviedol Musiktheater im Revier v nemeckom Geselkirchene balet Bridget Breinerovej a Michelleho Dibucciego *Charlotte Salomon: Der Tod und die Mahlerin*. No ako upozorňujú tvorcovia kanadskej produkcie, až v ich kompozícii do-

stal príbeh formu singspielu, čiže žánru, ktorý mala na mysli samotná umelkyňa. Březinu podľa vlastných slov zaujal na Charlotte Salomon jej pozorovací talent a humor. Bez toho, aby sa dehonestovala tragika príbehu, sú humorný odstup a zmysel pre absurditu skutočne tým, čo vytvára výrazový tmel dynamicky plynúceho tvaru.

Komorný hudobno-divadelný kus pre sedem spevákov-hercov a štyroch inštrumentalistov (klávesy, trúbka, klarinet/basklarinet, violončelo), v ktorom sa striedajú hudobné čísla s prózou, koncipovali skladateľ s libretistom do osemnástich scén ohraničených prologom

Inak je to v obrazoch, kde sa k slovu dostáva hudobný slovník typický pre obdobie, v ktorom sa dej odohráva. Britká irónia berlínskych kabaretov či strhujúce rytmu medzivojnových protest-songov dostávajú u Březinu údernú podobu. Nie náhodou je najsilnejším výjavom expresívny výstup žien, čo prichádzajú s fotografiemi v rukách hľadať zatknutých mužov, synov, otcov. Zúfalá nástojčivosť ich sprechgesangu („We are the mothers, daughters, wives/We are protesting with our lives“) kontrastuje s lyrickou náladou Charlottiných reminescencií.

Pod divadelnú podobu diela sa podpísala známa kanadská režisérka a scénografska **Pamela Howard**. Obrazy Charlotte Salomonovej neko-píruje ani nereplikuje, ale im dáva svojbytnú „3D“ podobu. Výsledný tvar je kompaktný, v súlade s charakterom diela plynne v rýchlych strihoch a bez prílišného sentimentu. V sólistickom septete púta pozornosť predstaviteľka titulnej úlohy **Shaina Silver-Baird**. Jej Charlotte je predovšetkým herecky autentická, od roztomilého dievčatka cez protivnú pubescentku a sexuálne sa prebúdzajúcu adolescentku až po dospelú, s tragicíkými životnými okolnosťami



Charlotte Salomon (foto: C. von Tiedemann)

a epilógom. Život Charlotte Salomonovej sledujú tak, ako ho chronologicky zachytila vo svojich obrazoch – od detstva prežitého v solventnej berlínskej rodine cez roky búrlivej puberty a sexuálneho dospievania v tieni nastupujúceho nacizmu až po francúzsky exil, strávený maľovaním a strpčovaný zlým vzťahom so starým otcom, ktorý ju podľa všetkého sexuálne zneužíval. Rovnako ako v *Leben? Oder Theater?* sa tu už nedozvieme o Charlottinej konci v osviečimskej plynovej komore – no aj bez tohto drastického okamihu je jej príbeh emocionálne zasahujúci, nie nepodobný *Denníku Anny Frankovej*. Březinova partitura evokuje pestrofarebné potpourri hudobných štýlov a žánrov. Skladateľ sa vtipne pohráva so známymi skladbami (Gluck: *Che farò senza Euridice*, Schubert: *Smrt a dievča*, Bizet: *Carmen*, Wagner: *Jazda valkýr a ī.*). Melodicky a harmonicky ich modeluje a fragmentarizuje, aj keď oproti predchádzajúcim dvom operám prezentuje väčšmi svoju muzikantskú zručnosť než autonómne autorské ambície.

bojujúcu mladú ženu. Ostatné herecké kreácie sú pomerne jednostrunné, čo prekáža najmä pri Charlottinej životnej láske, učiteľovi spevu Amadeovi Daberlohnovi. V podaní **Andrewa Cohena** pôsobí ako výstredný egocentrik, navyše bez potrebných vokálnych kvalít. Tie do inscenácie priniesli mezzosopranistka **Ariana Chris** (Paulinka Bimbam) a **Kaleigh Gorka** (Birgit/Služobná/Barbara).

Tesne pred tým, než ju deportovali do Osvienčimu, Charlotte Salomon odovzdala svoje dieľo francúzskemu lekárovi so slovami: „Dobre sa oň postarajte... Je to celý môj život.“ Ocitol sa v dobrých rukách. A ako dokazuje „trojfarebná hra so spevmi“, nie poslednýkrát.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Aleš Březina – Pamela Howard – Alon Nashman: *Charlotte. Trojfarebná hra so spevmi* Theatrtle Toronto na Novej scéne Národného divadla Praha 1. 7.

KROMĚŘÍŽ

Premiéry na FORFESTE 2019

Počas jubilejného 30. ročníka festivalu FORFEST zamerali masmédiá na národnej i medzinárodnej úrovni pozornosť predovšetkým na prezentáciu mesta Kroměříž. Festival priniesol v priebehu 30 rokov mestu aj českému umeniu mimoriadny rešpekt v zahraničí. Kroměříž má dnes vysoký kredit mesta, kde sa robí nekompromisná, náročná kultúra. Každoročne uvádzajú FORFEST vyše stovky diel súčasných svetových a českých skladateľov prevažne komorného a ansámblového charakteru.

Dramaturgia dala príležitosť skladbám autorov, ktorí mali významné životné výročia: odznala Sonáta pre klavír Gideona Kleina (1943), jedno z najlepších diel festivalu, vysoko exprešívne a dramatické, písané v koncentráku dva roky pred smrťou autora (uvedené k 100. výročiu jeho narodenia), v objavnej a dramatickej interpretácii Viery Müllerovej. Autorský portrét k jubileu Vojtěcha Mojžíša uvedol dve muzikálne, pritažlivé sláčikové kvartetá s tematicky plynulými líniami, miestami vtipnými riešeniami a príjemnými diatonickými klastrami. Desať rokov od smrti Josefa Adamíka pripomenulo uvedenie šiestich verzií autorovho Dychového kvinteta s hračkami mladým Parnas Quintetom z Brna.

Okrem diel Erika Satieho, Bohuslava Martinu a Dmitrija Šostakoviča zaznali málo hrané skladby žien skladateliek: Trio Vítězslavy Kaprálovej, *Et expecto* pre bajan sólo Sofie Gubajduliny v predvedení Jiřího Lukeša, zvukovo a tematicky výnimočná Sonáta č. 6 (1998) od Galiny Ustvoľskej v presvedčivej interpretácii švajčiarskeho klaviristu Lorenza Mea, Molitva pre violončelo a zmiešaný zbor (2013) Galiny Grigorievy vo väšnivom podaní violončelista Štěpána Filípka a speváckeho zboru Gaudeamus Brno, tri piesne pre soprán a klavír z *Piesní Šalamúnových* od Zdeňky Vaclavovičovej v podaní častej propagátorky českej hudby na festivale Stelly Maris Sirben a skladateľa a klaviristu Martina Vojtíška. K českým menám patrí aj Milada Červenková a medzi uznávané české skladateľky sa zaraduje aj nedávno zosnulá profesorka na pražskej AMU Ivana Loudová (v nováorskom, tajomnom a dynamickom len 9 minút trvajúcom Stratenom Orfeovi pre bicie. K mälo znáym skladateľkám patria tri Talianky: organistka Giamila Berré, ktorá hrala svoju zasnenú *Hemigidiusu* na organovú omšu a záverečné zvukovo bohaté dielo Edith, Elisabetta Capurso (*Sezioni*) a Sara Torquati (*Genesis I*).

Na FORFESTE sa tento rok zúčastnil svojimi dielami značný počet zahraničných skladateľov z Nemecka, Rakúska, Francúzska, Japonska, zo Švajčiarska, z Rumunska, Maďarska, USA, Ruska, Talianska, Nórska, Poľska, Estónska, Fínska a Anglicka, no žiaľ ani jeden zo Slovenska.

Najvýznamnejším koncertom festivalu sa stal otvárací koncert (9. 6.) v Katedrále sv. Václava v Olomouci. Premiérové predvedenie *Sinfonietty* predčasne zosnulého Josefa Adamíka v podaní ansámblu Brno Contemporary Orchestra s dirigentom Pavlom Šnajdrom

sa stalo objaviteľským činom. Kvalita diela žiaka Miloslava Ištvana a Aloisa Piňosa sa až po rokoch pomaly dostáva do povedomia českej a medzinárodnej verejnosti. Fomenálny výkon slovenského sólistu Milana Paľu v skladbe *Lorelei* pre husle sólo, sláčiky a klavír Roberta Hejnara naďalej udržal vysokú úroveň celého podujatia. V programe zaznala tiež skladba *Anima animam invocat* ostravského autora Jana Grossmanna, ktorá už patrí k dobre zažitému štandardu súčasnej hudby. Úvodnou skladbou bola *Komorná symfónia č. 2* na počesť sv. Františka z Assisi



M. Paľa a Brno Contemporary orchestra v olomouckej katedrále (foto: archív)

Pavla Zemka-Nováka, ktorá bola skutočnou korunou premyslenej dramaturgie. Hviezdou festivalu bola rumunská skladateľka Violeta Dinescu. V českých premiérah sme počuli štyri jej skladby: akýsi zvukový ohňostroj v *Ecouri pentru Contrast* pre bicie a klavír, *Lytaniae* (verzia pre bicie a klavír), bájku *Pelicanul sau Babitz* pre bicie a nemy hlas, *Flügel und Trümmer* (Krídla a trosky) pre klavír a bicie, ako aj *Sonatínu*, ktorá sa mi páčila najviac. Prof. Dinescu vytvorila svojzáyne diela, zložité štruktúry, nepodobajúce sa na nič, čo bolo predtým nakomponované, akási moderná heterofónia a poetizmus stvárnený z textov Rückerta, Poea a iných. Na slová absurdnej bájky rumunského spisovateľa Uburuza (ešte pred Beckettom) vytvorila dielo recitované, hrané na xylofóne a iných nástrojoch (bongá, bubon, taniere, činely, flexatón, čínsky gong, visiacie taniere, rotowave, woodblocky...), ktoré zazneli v podaní rumunských umelcov najvyššieho rangu: *Sorin Petrescu* (klavír) a *Doru Roman* (bicie).

Skutočne pravou duchovnou hudbou boli české premiéry štyroch skladieb Massimiliana Messieriho v pomalých uvoľnených tempách až rituálneho charakteru s pianissimovými plochami a zmyslom pre farbu a trvanie jednotlivých tónov: ... *Con la luna apparsa nel cuore...*, *Lamed I, E. S.* (5 variácií na báseň Edoarda Sanguinetiho) a *Lamed II* s krásne znelým sopránom Rusky *Eleny Tereščenkovej*. Ako kontrast zazneli známe pohyblivé *Façades* a *Saxofónové kvarteto* od Philipa Glassa.

Inšpiratívny koncert s ideou stíšenej hudby ponúkol súbor **Konvergence** a autori Tomáš Pálka (subtílne dielo *Silentio* pre husle, violu a klavír), Radim Bednárik (*Mikrosvěty IV* pre violu sólo), Tōru Takemitsu (*Quattrain II* pre klarinet, husle, violončelo a klavír), Jiří Lukeš (v komornej skladbe pre klarinet, 2 huslí, violu, kontrabas a gitaru), Sofia Gubajdulina (*Et expecto*) a Ondřej Štochl (záverečný *Šeptet* pre klarinet, 2 huslí, violončelo, kontrabas, klavír a gitaru). Záver festivalu patril klavírnemu recitálu s objavnou dramaturgiou. **Lorenzo Meo** zo

Švajčiarska predstavil výrazový svet Estónca Jaana Räätsa, ktorý okamžite zaujal už prvú skladbou z 24 *Marginálií op. 65* (1979). Bol to svet postmoderny, príjemnej hudby – antiromantickej, nekomplikovanej, nedramatickej. Räätsova *Sonata No. 5 op. 55* (1975/1978) je už rytmicky bohatšia. György Kurtág v *Fráňach* akoby napodobňoval hru detí, malé rozpätie a nemotorné držanie

ruký. Fínska Kaija Saariaho v *Prelídiu* (2007) a *Balade* spracováva zložité rytmky. Talian Gianluca Deserti uvádzal po prostom *Nokturne* (2009) kaskády farebných zvukov a obstinantnej rytmickej figúry vo *Feuer II* (2012).

Za veľký čin Lorenzo Mea považujem zaradenie Galiny Ustvoľskej so zvukovo najexpressívnejšou skladbou Forfestu – Sonátu č. 6 (1998), ktorá nie je dlhá, no jej duchovný a fyzický účinok prekračuje všetky medze. Skladba pozostáva z klastrov v troj- až šestnásobnom forte. Je to výnimočná autobiografická sonáta, podobne ako Sonáta českého odsúdenca Gideona Kleina.

A kolko bolo na festivale premiéry? Desať skladieb odznelo vo svetovej premiére a tridsať zahraničných v premiére českej. FORFEST si udržuje svoju vysokú úroveň v ich počte aj v interpretačných výkonoch sólistov a súborov. Vďaka vedeniu festivalu podujatie pokračuje, čo si želajú predovšetkým mnohí českí aj zahraniční skladatelia.

Elena LETŇANOVÁ

XLVIII moyzes quartet

Hummel
v Pálffyho paláci
cyklus koncertov 2019

14. ročník



Pálffyho palác - Zámocká ul. 47 - 19:00 hod.

25. september

Moyzesovo kvarteto
Nikolaj Nikitin - saxofón
Luboš Šrámek - klavír

*J. N. Hummel, G. Gershwin,
N. Nikitin, L. Šrámek*

16. október

Moyzesovo kvarteto
Robert Vizvári - kontrabas,
basová gitara
Anton Jaro - klavír

J. N. Hummel, C. D. von Dittersdorf, A. Jaro

27. november

Moyzesovo kvarteto
Ladislav Fančovič - klavír, saxofón
Filip Jaro - kontrabas

*J. N. Hummel, W. A. Mozart,
A. Glazunov, F. Kreisler*

11. december

Moyzesovo kvarteto
Vladislav Šarišský - klavír
*Prezentácia nového CD -
V. Šarišský: Sláčikové kvartetá*
J. N. Hummel, V. Šarišský (premiéra), M. Varga



Podujatie z verejných
zdrojov podporil
Fond na podporu umenia.

Organizátor: Moyzesovo kvarteto, komorný súbor mesta Skalica



Arve Henriksen: apetít prijímať nové výzvy

(foto: M. Buksa)

Nórskeho trubkára Arveho Henriksena som zaregistroval pred mnohými rokmi ako člena spontánneho zoskupenia Supersilent na jazzovom festivale v rakúskom Saalfeldene, neskôr tiež na nahrávkach Magnetic North Orchestra Jona Balkeho, ansámblov Christiana Wallumråda alebo Tria Mediæval. Nadviazanie spolupráce vyhľadávaného nórskeho umelca so slovenským gitaristom Davidom Kollarom ma preto nesmierne potešilo a vyzbrojený ich spoločnou mi-nuloročnou nahrávkou *Illusion of a Separate World* (Hevheta 2018), ako aj zvedavost'ou, som sa za dvojicou vydal na multižánrový PonavaFest v nádhernom brnianskom mestskom parku Lužánky.

Pripravil Peter MOTÝČKA

■ Viaceré z tvojich albumov, spomieniam aspoň *Chiaroscuro* a *Cartography*, ma prekvapili nielen rozsiahlosťou, ale najmä rozmanitosťou zvukových plôch. Dali by tieto „soundscapes“ označiť ako soundtrack tvojich pocitov a nálad? Ako prebehla tvoja cesta k zvukovému maliarstvu?

Nemyslím si, že som v tomto výnimočný, kedže množstvo umelcov pristupuje k hudbe podobným, povedal by som prirodzeným, spôsobom. Máš však pravdu, keď si všímaš spriaznenosť s maľovaním: namiesto ceruzky či štetca mám trúbku a jednotlivé tóny môžem nielen klásiť vedľa seba, ale ich mnohými spôsobmi kolorovať či modelovať. Určite takto k svojej tvorbe pristupujú mnohí, len to nevysvetľujú takýmto spôsobom. Rovnako pracujeme s Davidom – máme skice, na ktoré vo vzájomnej interakcii nanášame farby, máme svoje nástroje, hlasy, elektronické mašinky a množstvo spôsobov – od maľby po vytváranie koláží a zvukových krajinek. Podobný prístup som zachytil napríklad pri počúvaní hudby Jona Hassela alebo Igora Stravinského. Snažím sa zabudnúť na to, čo ma naučili v škole: „Toto je partitura, nemenný zápis, a ten je potrebné dokonale reprodukovať.“ Ja hudbu vnímam ako čosi premenlivé. Preto sa mi páči tvoje prirovna-

nie k zvukovému maliarovi; považujem to za spôsob celostného nahliadania na hudbu.

■ Pri amorfnej hudbe, približujúcej skôr atmosféru, bude asi prirodzené premýšľať v intencích krajinomal'by.

Záleží, ako sa na to pozeráš. Mnohí skladatelia komponujú s ceruzkou a notovým páperom, zvyčajne za klavírom alebo iným nástrojom. Toto nie je môj prípad. Keď začínam pracovať, snažím sa o komunikáciu, výmenu zvukov a názorov so spoluhráčmi. Tak to funguje s Davidom, Janom Bangom či kýmkolvek iným. Začneme improvizovať a časom sa materiál zhuthuji, stáva uchopiteľnejším a zreteľnejším. Jednoducho začne nadobúdať zmysel. Naším spôsobom komponovania je využívanie rozličných nahrávacích možností, ktoré máme k dispozícii.

Trúbka vs. spev

■ Osobitosť tvojej hudby definuje aj špecifická zvukovosť trúbky, bližšia možno k dreveným dychovým nástrojom, napríklad japonskej flauty šakuhači...

V dejinách nájdeš celý rad inštrumentalistov, ktorí určitým spôsobom posunuli a obohatili znenie svojich nástrojov. Napríklad keď David

používa pri hre sláčik, preklápa zvuk gitary do iných dimenzií. (Do rozhovoru sa zapojí David Kollar s upresnením, že je to cymbal bow – krátke masívny sláčik používaný pri hraní na čineloch, ktorý dostal od bubeníka kapely King Crimson, Pata Mastelotta.) Konvenčný nástroj odrazu získava čosi výnimočné, gitara prehovára Davidovým hlasom. Počul si kapelu, ktorá tu hrala pred chvíľou? (Arve má na mysli študentský Braxton Ensemble JAMU, zostavený Radimom Hanouskom, pozn. autora.) Pokial si tento, asi pätnásťčlenný súbor, sledoval pozorne, mohol si vnímať pätnásť rozličných hlasov. Nezneli príliš originálne, ale predsa len to boli študenti. Je dosť možné, že niekolkí z nich dospejú po desiatich či pätnásť rokoch hrania k niečomu vlastnému, čo potom bude definovať a charakterizovať len ich samotných.

■ Jedinečnosť tvojej hudbe dodáva ďalší pozoruhodný odtieň – špecifický falzetový spev. Ako si k nemu prišiel?

(Smiech.) Neviem, či to stojí za zmienku. Jednoducho som pri hraní na trúbke narazil na limity nástroja a nedokázal sa dostať do polôh, kam ma to v danej chvíli smerovalo. Hlas je prvom rade rozšírením nástrojových možností a využívam ho tam, kam už s trúb-

kou nestačím. Okrem toho sa mi to zdá prírodené. Ani v tomto však nie som úplne originálny, keďže svoje hranice takto posuvajú mnohí. Nie som sám, kto s nástrojom „narazil“ a bol nútený „oprášíť“ spev. Hlas je v tomto zmysle ďalším štetcem, ktorý máš k dispozícii a bola by škoda nevyužiť ho. Okrem toho funguje vždy, teda takmer vždy (*Smiech.*), nie je viazaný na nič špecifické a pomerne jednoducho ti pomôže dobyť nové územia.

■ Využívaš svoj hlas aj pri koncertoch s Triom Mediæval? V poslednej dobe s nimi vystupuješ pomerne často.

(*Smiech Arveho aj Davida a David kontruje háklivosťou témy, narázajúc na líderku tria Annu Mariu Friman, Arveho manželku.*) Ale vážne, je to skutočne zaujímavé. Spolupráca s a cappella hlasmi je inšpiratívna a to, akým spôsobom vmiešať nástroj k hlasom, ostáva pre mňa výzvou. Napriek tomu, že ide viacmenej o hudbu zachytenú v notácii, moja pozícia ostáva pomerne otvorená. Niekoľko doplniam harmóniu, pridávam rozličné nálady, intrá či poskytujem akýsi druh opory troma hlasom. Spomínam si, že keď sme pred

uspokojovalo. Preto milujem, keď môžem na pódiu komunikovať s Davidom, konfrontovať sa s Triom Mediæval alebo progresívnejšie dobyvať nové teritóriá so Supersilent.

■ Práve preto David naráža na nepočenie domácej scény: jazzmani ho odsúvajú ako „neswingujúceho“, experimentálna scéna považuje jeho hudbu za príliš jazzovú, rocková za spletitú...

Toto však nie je Davidov ani môj problém, ale tých, ktorí musia mať na všetkom presné označenie. Potrebujú to mať v hlave usporiadane. Na takýchto ľudí ľahko zapôsobíte niečím emocionálnym, lebo sa nechcú nechat unášať spontánnosťou. Nechajme ich však v tom naďalej a prestaňme sa zaoberať hlúpostami. Osobne sa cítim viacmenej slobodný: raz väčšmi, inokedy len čiastočne, ale ostávam otvorený všetkým vplyvom.

Superkolektív

■ Pokial' spomíname rôznorodosť, napadá mi spontánosť improvizáčného zoskupenia Supersilent a na druhej strane žánrovo ne-

možnosť participovať na pesničkových projektoch ani si zahrať napríklad so súborom sláčikových nástrojov. Vtedy som si povedal, že jedinou schodnou cestou pre mňa bude pustiť sa do všetkého nepreskúmaného a časom snáď sám objavím, čo vôbec môžem a viem robiť. Potom som si uvedomil, že začínam byť pre hudobných novinárov ľahko definovateľný, keďže ma raz počuli s progresivistami Supersilent, druhýkrát zasa s Wallumrødovým ansámblom a fixovanou hľadou, potom zasa s pesničkárkou Imogen Heap a chvíľu nato v avantgardnejšej polohe s Laurie Anderson. Popri tom som bol prvým hráčom v dychovke (marching band), členom bigbandu, spolupracoval ako sólista s The Norwegian Wind Ensemble na kópii Davisovej verzie *Sketches of Spain...* Robil som skutočne všeličo, až som musel minulý rok pribrzdíť a mnohé činnosti, vrátane cestovania, zredukovať. Stále však cítim hlad a mám apetít prijímať nové výzvy. Je to proces, v ktorom sa neustále učíš a tak by to malo byť. Toto bola moja skutočná škola, do ktorej som nastúpil po absolvovaní tej regulárnej vzdelávacej inštitúcie.



D. Kollar a A. Henriksen (foto: T. Czito)

siedmimi rokmi začali spolupracovať, bol môj prístup volnejší a prevažne som improvizoval. Postupne sa však začali jednotlivé zložky väčšmi prepájať.

■ Škandinávsky jazz je dnes široko rozvetvenou kategóriou s mnohými špecifíkami. Ako prijímajú Severania tvoju otvorenú hudbu?

Severská scéna je skutočne pestrás a najdeš tam aj množstvo muzikantov, ktorí sa prikláňajú k tradičnejšiemu poňatiu. Zaujímavý je podľa mňa Davidov aspekt – pozri sa na jeho albumy: najdeš tam rockovejší i jazzovejší prístup, ambient, postupy filmovej hudby, teraz ho trochu tlačíš k akustickejším polohám. Práve David je príkladom, ako môže hudobník slobodne operovať na viacerých rôznorodých územiacach. Mnohí ostávajú uzavretí v rámci jediného žánru, čo by mňa vonkoncom ne-

uchopiteľné projekty Christiana Wallumrøda, oscilujúce medzi fixovanou hľadou a jazzom s minimálnym podielom improvizácie. Ako vnímaš tieto protipôly?

Ani v tomto nie som príliš originálny, keďže množstvo muzikantov takto medzižánrovo „prebieha“. Vrátim sa k školskému ansámblu, ktorý sme počuli pred chvíľou: študej nástroj na univerzite a po piatich rokoch máš doklad o tom, že si oficiálne „vzdelaný“. Potom si založíš kapelu, ideš na turné, nahráš album... Alebo sa pretíkaš ako učiteľ; záleží to od toho, ako sa na teba usmeje šťastie, aký je dopyt na trhu a koľko energie dokážeš dať do boja, aby si ako umelec prežil, pretože je to skutočne boj. Potom niekedy prídu dobré obdobia, ale aj dosť horšie. Keď som končil školu, mal som samozrejme niečo za sebou, ale nebolo toho veľa: nemal som dovtedy

■ Supersilent ma vždy fascinovali detsky hravým prístupom, keďže sa počas koncertu tešíte zo vzájomných interakcií.

Milujem tú spoločnú zvedavosť a prenikanie na nové teritóriá. Supersilent sme stále vnímali ako laboratórium, je to čistá radosť z objavovania. Takéto kolektívne povedomie vás nesmierne motivuje a nabíja, pretože je emocionálne silné. Je to samozrejme aj o vzťahoch – sme spolu takmer 25 rokov a zažili sme všeličo možné. Stále si však nelezime na nervy a máme sa radi. A hľavne ešte vždy cítime, že sa dá napredovať, že tam kdeši je dimenzia, do ktorej sme nevkročili. Som nesmierne poctený, že som s touto partiou dostal príslušné objavovať.

■ Každý z vás participuje na množstve ďalších projektov: nie je pre vás Supersilent

→ **v istom zmysle úletom a platformou na „vybláznenie“?**

Presne tak. V tomto máme jasno: sme kolectívne zoskupenie, ktoré chce napredovať. Taktiež sme sa na začiatku rozhodli, že nebudem posluchácom vnucovať žiadne asociácie ani akýmkolvek slovom či obrazom približovať našu hudbu – preto sa obálky našich albumov lišia len farebným odtieňom a všetky názvy „skladieb“ sú číslami v poradí. Niektorým sa, samozrejme, javí tento koncept ako príliš hardcore, my sme naň však hrdí. Každý z nás, Helge Sten, Ståle Storløkke aj ja, hráme sólové koncerty, ale ako Supersilent sme kolectívom, a v tom je naša sila.

Čerstvé mäso

■ **Vtedy v auguste 2003 v Saalfeldene som skutočne nebol pripravený na spontánnosť, akú vniesli na pódiu Supersilent; predsa len, bol to jazzový festival...**

Neviem, či mi veriš, ale ten koncert si dokážem vybavit: bol to obrovský stan, v ktorom bolo príšerne teplo a na pódiu sme sa nenormálne potili. A tuším, že hoci sme vtedy ešte fungovali ako kvarteto, tam sme hrali len v triu, pretože ktorí nemohol prísť. Dokonca som neskôr vďaka EBU zachytil v nórskom rozhlase nahrávky z festivalu a utkvelo mi v pamäti, že v porovnaní s ostatnými kapelami, ktoré tam vtedy vystupovali, sme boli skutočne iní. Otváranie obzorov je však zmyslom hudobného vývoja a podobnými, povedzme odvážnejšími rozhodnutiami, aké bolo napríklad v tých časoch pozvať Supersilent na jazzový festival, samotný festival dospieva a narastá. Podľa mňa je prospešné, ak dramaturgovia nerezignujú a naberú odvahu robiť niečo naviac. Preto mám oveľa radšej „hudob-

né festivaly“, namiesto špecifických jazzových či klasických. Je omnoho zábavnejšie vhodne nakombinovať a prepojiť rozličné žánre.

■ **V tejto súvislosti mi prichádza na um najväčší slovenský jazzový festival, ktorého dramaturgovia už dávno rezignovali a stavili na istotu kommerčnejšej ponuky.**

Tento syndróm dnes majú mnohé veľké podujatia. Pre festivalový výbor je to tažká volba, pretože pokial sa vezieš v kolotoči, potrebuješ mať istotu dobrej návštevnosti, a tým pádom musíš pozývať veľkých a drahých umelcov – je to špirála. Samozrejme, nechcem ich súdit, mali by si ale všímať výstražné svetlá, či sú ešte stále zapálení pre danú vec alebo či už hľadia na hudbu len číselnou optikou. Zdá sa mi, že mnohí šéfovia festivalov sa zabúdajú pozerať do zrkadla a pýtať sa pritom samých seba, či sú skutočne úprimní k hudbe, ktorú ponúkajú svojim návštevníkom a či sa jej nespreneverili. Pozri sa na North Sea Jazz, ktorý je obrovským supermarketom ponúkajúcim nepreberné množstvo tovaru. Je to megalománia, ktorá mi ako hudobníkovi nedáva zmysel. Ľudia však milujú masové podujatia. Viacerí kolegovia mi potvrdili, že boli nesmierne šťastní, keď konečne opustili areál, pretože sa tam cítili stresujúco. Nielen kvôli preludnenosti, ale napríklad nedostaneš relevantný priestor na zvukovú skúšku, pretože krátko pred tvojím vystúpením ešte dohráva ktosi iný a do toho preznieva produkcia z vedľajšieho pódia. Vyznávam myšlienku, že tento typ dramaturgov by mal mať pri ovládani „trhu“ menej kompetencií, aby sa konečne mohlo dostať k slovu umenie!

Prečo dokelu pozývať každý rok tie isté osvedčené mená, keď máme množstvo fantastických umelcov? Nemal by chýbať rešpekt

k publiku: dajme im čerstvé mäso! Myslíš, že nechcú počuť niečo sviežie? Vhodne to nakombinuj a ľudia prídu. Bud ako riaditeľ inovatívny! Ľudia chcú spoznávať a objavovať. Neraď sa mi stalo, že za mnou prišli poslucháči, ktorí sa na môj koncert dostali náhodou: popri vystúpení svojho oblúbeného umelca natrafili aj na Arveho Henriksena. Ponúknite ľudom



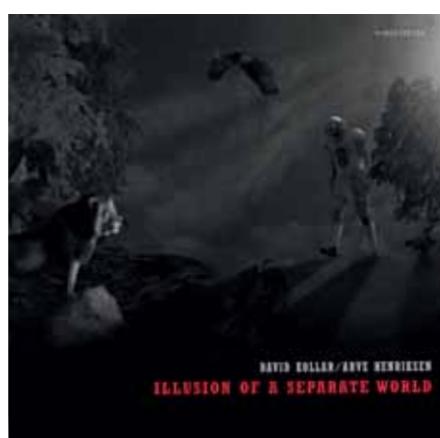
PalmJazz Festival 2018 Gliwice (foto: M. Buksa)

farby, aby mohli sami maľovať, inak prestanú byť zvedaví. Na to však potrebujete odvážneho umeleckého riaditeľa, ako napríklad tu na PonavaFeste, kam nás pozvali s Davidom. A pri tom je to festival v mestskom parku, ktorého návštevníci sediaci na tráve a popíjajúci pivo očakávajú inú, možno zábavnejšiu hudbu. My im prinesieme úplne odlišnú atmosféru a som zvedavý, ako ju príjmu. Verím, že budú dychtiví po veciach, ktoré možno doteraz nepočuli. Mnohí z nich určite nikdy neboli na jazzovom koncerte. Ponúkame im možnosť zažiť niečo nové a rovnako to bude výzva pre nás dvoch na pódiu.

X

David Kollar x Arve Henriksen: dvakrát dva

Štúdiová podoba slovensko-nórskeho projektu uzrela súčasť sveta ešte pred rokom, no napriek tomu na ňu nezaškodí nahliadnuť optikou nedávneho vystúpenia na brnianskom PonavaFeste (26.5.). Samotný Arve Henriksen v rozhovore spomína očakávania a zvedavosť. Isté obavy boli namiestne: tomuto typu zomknutej interakcii predsa len väčšmi pristane klubové prítmie a komorná uzavretosť. Početné osadenstvo mestského parku (zväčša s neodmysliteľným pivným „plastákom“ v ruke) súčasť úvodnej hluková stena, vystavaná robustnými gitarovými klastrami a „geneticky modifikovaným“ trúbkovým ostinatom zaskočila, nie však natoliko, aby dalo najavo svoj nesúhlás. Odmenou im boli lyrické zvukové krajinky, korunované nebesky znejúcim falzemetom Henriksena – nepopisateľne verný soundtrack k zapadajúcemu slnku. Práve spoločné frekvenčné naladenie patrilo k najvýraznejším atribútum pódiovej komu-



nikácie. Dvojica si tak dokázala udržala pozornosť aj poslucháčov nie celkom navyknutých na abstraktnie skice. Pokial niektoré z predložených témy na albare Illusion of a Separate World (Hévhetia 2018) pôsobili na môj vekus

presladene, prípadne som mal pocit nesmeľšíeho vzájomného spoznávania (dôsledok separátneho nahrávania umelcov vo vlastných štúdiách?), na pódiu odťažitosť vymizla. Možnosti sledovať túto čoraz zaujímavejšie komunikujúcu dvojicu nie je mnoho: po aprílovom vystúpení na Biennale v Záhrebe a májom v PonavaFeste poskytne najbližšiu príležitosť 18. augusta šamorínska synagóga a potom napríklad jesenný Paríž.

Pokial väčšina slovenských hudobníkov považuje za vrcholnú métu svojej umeleckej kariéry úspech na bratislavských pódiach či na trenčianskom letisku, David Kollar urazil za posledné roky obrovskú cestu a jeho putovanie z „dalekého Východu“ (parafrázujúci titul jeho oficiálneho debutu Way From East) sa, naštastie, v Bratislave nezastavilo. Nebolo to priamočiare, ale za aktuálne zdieľanie spoločných nápadov s Arvom Henriksenom, Erikom Truffazom, Christianom Fenneszom či Eivindom Aarsetom tá snaha určite stala. A nech si zlé jazyky vravia – sú to skutočne odlišné separátne svety, pričom na ich strane ostala prevažne len ilúzia.

Peter MOTÝČKA

klasika**situations**

Situations
T. Boroš, I. Šiller
In Music 2019

Tomáša Boroša hudobná obec pozná najmä ako redaktora Rádia Devín, neoddeliteľnou súčasťou jeho aktivít je však aj jeho pedagogická činnosť, pričom v tejto oblasti určite nepatrí k tým, ktorí by sa uspokojili s pohodlným nasledovaním predpisanych osnov. V prístupe k deťom sa mu navýše darí uplatniť a zručne skombinovať aj ďalšie, verejne už menej známe polohy jeho kreativity – polohu skladateľa a interpreta (klaviristu). Dávnejšie vznikli jeho *Skladačky* – *Bausteine*, neskôr, na popud autorovej manželky, učiteľky klavíra, aj ďalšia zbierka, *Situations*, určená adeptom klavírnej hry rôznych vekových kategórií aj rôzneho stupňa technickej zručnosti. Potom prišiel impulz od Borošovho dlhorečného kolegu z Pedagogickej fakulty UK v Bratislave a dobrého piateľa, klaviristu Ivana Šillera, zbierku vyuľ nielen v tlačenej, ale aj zvukovej podobe. Tak sa zrodil v poradí zatial druhý zvukový nosič z produkcie vydavateľstva In Music, na ktorom svoje sily spojili nielen Tomáš Boroš a Ivan Šiller ako interpreti, ale aj okruh ďalších ľudí z ich blízkeho profesijného okolia.

Spomínam si na niekoľko vystúpení Tomáša Boroša – klaviristu, väčšinou v spolupráci s Ivanom Šillierom. Neboli to vždy len drobné inštruktívne skladbičky; nezabudnuteľnou sa pre mňa napríklad stala ich kreácia štvorručnej verzie Ravelovej *Mojej matky husi*, ozdobená iskrou plnokrvného muzikantstva a vtipu. A ak hral svoje drobnosti určené deťom, príjemne ma prekvapovali tým, že im nechýbal nápad a istá dávka autonómnej estetickej hodnoty bez ohľadu na pôvodné pedagogické zameranie. Teraz je tu štúdiová podoba „autorskej“ interpretácie ďalšej zbierky plnej hravých klavírnych miniatúr; pravdaže, iba jedna z mnohých vzhľadom na značnú mieru otvorenosti notového zápisu.

Samozejme, nie je tu priestor na podrobnej opis jednotlivých skladieb, ani

hodnotenie ich didaktického potenciálu či prínosu k dejinám klavírnej pedagogiky. K tomu lepšie poslúži oboznamenie sa s notovým vydaním. Skôr pôjde o *Situations* ako klavírny album. Hoci tu nepopierateľne cítia onen typ humoru a určitého odstupu, ktorým sa vyznačujú inštruktívne klavírne cykly Bélu Bartóka a Györgya Kurtága (sme teda bezpečne na stredoeurópskom teritóriu), a aj tu dojde k občasnému siahnutiu po ľudových piesňach a riekkách (niekedy ich musí rytmicky deklamovať sám interpret – *Jedini dvini tri kuki...*), je tu aj neprepočutelný francúzsky akcent. *Fdurs pŕimesami či Rozlitate stupnice*, podobne ako *Kvinty*, *kvarty*, *sekundy* a viaceré ďalšie majú blízkosť ku klavírnej poetike Clauza Debussyho (všeobecne, nielen tej z *Children's Corner* alebo *Etúd*), v dvoch verziách *Akordov* zasa cítia prítomnosť raného Erika Satieho. Je to čiastočne odkrytie autorovo inšpiračného sveta, no zároveň aj dobrý spôsob, ako mladého hudobníka previesť rôznymi záskutiami dejín klavírnej literatúry. Nemôže v nich chýbať ani jeden z najväčších tvorcov inštruktívnych skladieb pre klávesové nástroje, Johann Sebastian Bach. Či už viac v skrytosti, alebo otvorene – napríklad v *Prelúdiu*, ktoré je parafrázou slávneho Bachovho *Prelúdia c mol* a môže sa hrať samostatne alebo aj simultánne so svojím historickým modelom (tu sa pridáva Ivan Šiller). Pravdaže, len pod podmienkou, že interpreti zvládnu porciu až démonicky pulzujúcej bitonálnej skrumáže. No na disonancie a klastre vo všetkých regis-troch je záujemca pri chronologickom prehrávaní/počúvaní *Situations* dobre pripravený. Hned počnúc skladbou s názvom *Prachovka*, ktorá sa aj má hrať pomocou prachovky v pravej ruke. Nielen náhodne vznikajúce súzvuky opýlavajú rozkošným „čarom nechceného“, ale aj Borošova štylizácia charakteristických pohybov pri domáčich práciach (dlhý trilok ako vytriasanie prachovky...) budí úsmev a nenútene búra predsydky okolo disonancií. Bonusom nahávkov je päť skladbičiek pre štvorručný klavír. Boroš a Šiller v nich spoločne „tancujú“ okolo rôznych modalít hrajého kontaktu s klaviatúrou (*Tarantulky*, *Cupi-lupi*), ale aj graciózne predostierajú štandardné prvky klavírnej hry (*Rozklady*, *Stupnice*). Opäť je k životu povolený Bach (ktorému sa cez rameno pozera Liszt) a znie to veľmi poeticky. Ak bol spomenutý Erik Satie, žiada sa mi v súvislosti s hľbou Tomáša Boroša zapokovať to, čo o tej Satieho napísal Jean Cocteau: na prvý pohľad je nepatrňa ako kľúčová dierka, no všetko sa zmení, keď k nej priblížite pohľad.

Robert KOLÁR



Lukáš Borzík
Slovo
M. Paľa
SOSR, O. Olos
Hudobný fond 2019

Po premiére *Svetla Slova* pre soprán, husle a veľký orchester v novembri minulého roka som si uvedomil, že jeho autor, skladateľ a pedagóg skladby na VŠMU Lukáš Borzík, vstúpil do štátia zrelosti. Táto zrelosť priniesla rozvinutie jeho hudobnej reči do veľkých foriem a prirodzené si vyžiadala médium symfonického orchestra s rozšíreným obsadením. Pre slovenského skladateľa je volba takéhoto kurzu pomerne odvážnym krokom vzhľadom na frekvenciu uvádzania novšej domácej tvorby našimi orchestrálnymi telesami. No ak tak raz autorovi káže jeho invencia a potreba vyjadriť sa, niet inej cesty... Huslový part *Svetla Slova* bol štíty „na telo“ Milanovi Paľovi, čo bol prirodzený vývojový krok, kedže pre tohto výnimočného huslistu napísal Borzík dva roky predtým koncert s názvom *Slovo*. A ešte rok predtým si na podnet Štátnej filharmónie Košice vyskúšal nadhodiť veľkoryso koncipovanú orchestrálnu fresku (opäť na biblický motív, ako je už o takmer pravidlom) s názvom *Annuntiatio*. Práve tieto dve skladby sa stretli na čerstvo vydanom nosiči z produkcie Hudobného fondu v spolupráci s labelom Pavlík Records, ktorý zabezpečil mastering rozhlasových nahrávok.

Lukáš Borzík bol ešte začiatkom tejto dekády viac autorom komorných a ansámblových skladieb a jeho obrat k orchestrálnemu aparátu bol pre mňa prekvapujúcim zistením, no toto prekvapenie bolo jednoznačne pozitívne. Zdá sa, že sa v tvorbe pre orchestra doslova našiel, zákutia rafinovaného umenia inštrumentácie ovládol úplne dokonale a opatrné možno prisvedčiť, že aj na úrovni našej doby. V každom prípade, oproti *Ask the Mirror* či skladbám z Borzíkovho prvého profilového albumu *Cantico delle creature* (2011) je to po niekoľkých rokoch doslova míľový skok vpred – nie v zmysle kvality kompozičnej práce, ale skôr rozšírenia obzoru imaginácie.

Obe diela majú jednočasťovú formu,

v oboch prípadoch vnútore bohatu členenosť, a obe sú venované – takisto podľa jeho dobrého zvyku – skladateľovým detom ako vyjadrenie vďakys za dar ich života. *Annuntiatio* si za inšpiráciu berie známu scénu z Lukášovho evanjelia, v ktorej archanhel Gabriel zvestuje Márii, že sa stane matkou Syna Najvyššieho. Pravdaže, nejde tu o naivnú zvukomalebnú ilustráciu, skôr symbolické vyjadrenie obsahu textu, ku ktorému sa ako ďalší zdroj inšpirácie pripája prológ Jánovho evanjelia.

No aj tak, každá teofánia, prielom z duchovného sveta do toho materiálneho, má za následok prudký otras vo vedomí. Tým prielomom je vpád chorálovej témy, ktorá potom takpovediac vládne nad formou skladby a stáva sa jadrom jej hudobného obsahu. K teofánii neodmysliteľne patria okrem trúb a rohov aj zvony – a na ich zvuk (znásobený zvonkohrou, celestou či harfou) je partitura vrchovato bohatá. V tlmočení obsahu poslucháčovi je autor priamočiary a otvorený, nezdráha sa siahnut po sekvenciách molových trojzvukov, zároveň ich však dokáže vhodne zahustiť a zachovať hudbu do istej miery potrebnú percepčnú náročnosť. Inými slovami, pohybovať sa na teróriu kdesi medzi Messiaenom, Kančelím, Pärtom, americkými minimalistami a skladateľmi „poľskej školy“, no pritom ostat sám sebou. Čo oceňujem trocha menej, je – aspoň na prvý pohľad – blokovo zoradená, hoci motivicky previazaná forma. Na druhej strane, nemôžem sa dostatočne naobdivovať vynikajúco zvládnutej, nápaditej a veľmi farebnej inštrumentácii.

Skutočným tažiskom albumu je koncert *Slovo* (nie, žiadne asociácie s Válkou z bzbierkou...), kde hrajú hlavnú úlohu husle Milana Paľu. Napriek spomenutému vnútornému členeniu chápem jeho formu ako dokonale organickú, veľmi cielavedome a s rozvahou koncipovanú. Tou rozvahou myslím schopnosť nadhľadu, pohľadu z vtáčej perspektívy na ešte len rodiacu sa veľkú formu, čo si vyžaduje značnú dávku kompozičnej intuície. Po rôznych vstupných gestách huslaj aj orchestra sa tu obdivuhodne pomaly rozvíja akoby „nekonečná passacaglia“ stúpajúca nad zadržaným g po tritónových a tercio-vých intervaloch do stratosférických výšok na okraji hmatníka. Milan Paľa exceluje v spoluuváraní expresívnej gradácie, orchester v tlmennej dynamike napäto dýcha s ním: *mistic e affettuoso ma sempre con sublimità...* Z tejto situácie sa rodí aj ďalší materiál. Pohyb sa zrýchľuje vkladaním nezbedných figúr fagotu, celesty či klavíra, dochádza takmer ku scherzandovej strette, na chvíli akoby zaznela ozvena vstupného

→ Vivacissimo *luminoso* z Ligetiho *Huslového koncertu*. Ak Adrián Demoč v sprievodnom teste v booklete píše v tejto súvislosti o „betárskej pochabosti“, treba mu dať za pravdu. Vrcholom sú sekvencie (tentoraz durových) akordov s „fanfárami“ sólových huslí, cinkaním zvonkohry a čelesty a trombónovými glissandami, ktoré stoja na prahu karikatúry. No je to zároveň forma virtuózneho koncertantného dialógu medzi huslami a členmi orchestra, ktorí sú postavení do sólistických rolí s primera-nými technickými nárokmi a vystupujú ako individuality s výrazným osobným charakterom. Ak sa Lukáš Borzík pred rokmi vyjadril, že mu nikdy nešlo o nejaké pohrávanie sa s virtuóznymi formulkami, tu nimi doslova hýri – no vždy v službách výrazu a s výborným prehľadom v modelovaní dramaturgie. Prelievanie medzi polohami väzneho a kontemplatívneho na jednej strane a nezbedne virtuózneho a energického na druhej tu prebieha tak samozrejme a prirodzene, že sa k celku už nežiadá nič dodáť. Dokonca ani sólovú kadenciu, ktorú by sme pri koncertantnom diele automaticky očakávali. Energia, ktorú Milan Paľa vydáva aj bez nej, berie dych, Symfonický orchester Slovenského rozhlasu pod kompetentným vedením Ondreja Olosa je mu dôstojným partnerom.

Slovo možno privítať ako veľmi zmysluplný edičný počin zo strany Hudobného fondu. A treba len dúfať, že orchestrálna hudba našich autorov (najmä tých žijúcich) sa v jeho edičných plánoch opäť objaví aj v nie príliš vzdialenej budúcnosti.

Robert KOLÁR



FIFTY

I. Šiller, F. Király,
D. Matej, B. Dugovič
In Music 2017

Ked' Daniel Matej slávil v roku 2013 svoju päťdesiatku, skupina ľudí orientovaná vôkol tohto neopakovateľného hudobného brikoléra mu nachystala ojedinelú hudobnú ceremoniu. A nielen jemu. Aj ked' tvorivé aktivity Daniela Mateja možno vnímať striedavo buď s úplnou vážnosťou a rešpektom, alebo čas od času aj s dávkou pochybností (...),

nemožno ignorovať jeho vklad a vplyv v oblasti súčasnej a improvizovanej hudby. Postmoderna! Napriek tomu, že mi roky prekáža pôza akejsi „najvypuklejšej pokrokovosti“, užívam si Matejovu doslova detskú hravosť a vieru v hudbu, okolo ktorej sa krúti jeho existencia a rešpektujem jeho podstatný zástop v slovenskom prostredí. Rezultátom bol v roku 2014 narodeninový koncert a ne-skôr aj vydanie CD. Obsahom darčeka je 27 príležitostných klavírnych miniatúr, napísaných Matejovými dlhorčenými priateľmi a kolegami z celého sveta. Nájdeme tu slovenských hudobníkov, z ktorých niektorí pišu príležitostne (Robert Kolář, Boris Lenko) aj pravidelne (Juraj Vajó, Martin Burlas, Peter Machajdik). Zo zahraničných prispievateľov akcentujem Matejovho kompozičného mentora z holandského Haagu Louisa Andries-sena, ikonu súčasného klavíra a letných kurzov v Darmstadte Clarencea Barlowa či jedného z najvýraznejších predstaviteľov newyorskéj scény experimentálnej hudby Elliotta Sharpa.

FIFTY prináša záznam interpretácie miniatúr klaviristom Ivanom Šillerom, pričom v niektorých prípadoch (Barlow) nie sú technické požiadavky vôlevek zanedbatelné. Šiller opäť potvrdzuje svoje schopnosti pochopíti nielen klasickú literatúru, ale aj špecifickú súčasnú estetiku. Interpretáciu grafických partitúr determinuje klaviristova tvorivá potencialita a rytmická náročnosť mnohokrát prevyšuje „klasické“ požiadavky. Rozptyl prezentovaných estetík a techník je široký, dokumentuje rôznorodosť hudby aktuálneho i minulého storočia. Značná časť skladieb vychádza z tónového materiálu korešpondujúceho s menom oslávencu. V Šillerovej *for Daniel* je určujúcim raster kvinty D-A, *Pre Daniela* Tomáša Borosa nevyužíva len kvintu, ale vychádza aj z rytmu deklamácie Matejovho mena, podobne Machajdikova *Fifty seconds for Daniel*, tá však rad *d-a-e-a-e* využíva ako tónovú bázu v ľavej ruke, pričom sekundovú transpozíciu radu podrobuje v pravej ruke niekol'konásobnej rytmickej variácii. *Part III: Theme* Juraja Vajó je časťou staršej *Sónaty* a na rozdiel od jeho iných skladieb, tradične preplnených polyrytmickou (či indeterminantom) štruktúrou, ide v tomto prípade o hudbu v kontúrach pripomínajúcich neskorý romantizmus (odhadujem vplyv Čajkovského či Brahmsa). Bolo by nemysliteľné, keby chýbali reprodukcie grafických partitúr, kedže Matejove aktivity sa často odohrávajú v rámci tejto špecifickej línie. Za zmienku stojí práve jeho činnosť spojená s uvádzaním tvorby Milana Adamčiaka, pričom spolu s Michalom Murinom participoval na resuscitácii grafickej hudby „slovenského Cagea“.

Adamčiak mu venoval partitúru *Sonatura (a due mani e due pedali per piano)* a myslím si, že nie náhodou sa na CD ocitla hned za Andriessenovou *Two way ticket*. Svojpráza je aj notová grafika Clarencea Barlowa *song of daniel*, ktorej obrys kopírujú kontúry Matejovej tváre. Interpret si v nej vyberá z 22 riadkov minimálne 8 v abecednom poradí. Ďalšou „grafickou hodbou“ je *Homo Ignorans* Philipa Cornera, skladateľa stojaceho pri zdroe umeleckého hnuta Fluxus v New Yorku. FIFTY prináša aj niekoľko kompozícií sústredených skôr na konsonantné vyznenie: krásne vyznieva práve Matejova (*When I'm*) *FIFTY for piano (Lullaby)*, rezonujúca s *When I'm Sixty-Four* od Beatles. Skladba pôvodne komponovaná pre Matejovu učiteľku klavíra je v dobre premyslenom dramaturgickom pláne zaradená na úvod albumu. Podobne príjemne a bezstarostne (hoc kratučko) vyznieva *Valčík úľavy* Martina Burlasa. Album je v každom smere príjemným počúvaním, ktoré nedeterminuje „po-vinnosť“ načúvať skladbám v určenom poradí. Kaleidoskop miniatúr si môže posluchať vybrať a vytvoriť z tejto mozaiky aj sám.

Ondrej VESELÝ



Johann Nepomuk Hummel Sláčikové kvartetá op. 30

Moyzesovo kvarteto
Pavian Records 2019

Na trhu sa objavil atraktívny titul: kompletnej nahrávka Sláčikových kvartet op. 30 Johanna Nepomuka Hummela. Tri obchádzané diela sa ocitli v pozornosti potencionálneho poslucháča vďaka členom Moyzesovho kvarteta. Vďaka „moyzesovcom“ vzniklo množstvo pôvodných diel slovenských autorov, znala tu hudba výrazných osobností zahraničnej hudobnej produkcie a do tretice: vďaka „moyzesovcom“ vstupujú po stáročiach do hry aj diela minulosti. Ansámbel, ktorý figuruje na slovenskej interpretačnej scéne bez prestávky neuveriteľných štyridsaťtri rokov, opäť dokazuje povestný záujem o odkrývanie reálnych hudobných faktov, zakliatych kedsyi do zabudnutia. Odomykanie tajomných komnat je pre štyroch hudobníckych

bohatierov výzvou a permanentným interpretačným záväzkom. Interpretácia tak získava aj vďaka ich iniciatíve iný rozmér – objaviteľský. Kto si môže namietať: vedľa predsa v časoch, keď už desaťročia na scéne suverénne fungujú ansámble zaobrajúce sa autentickou interpretáciou, preferuje Moyzesovo kvarteto interpretáciu hudby minulosti v jej novodobej zvukovej alternatíve a prekrýva tak patinu dobovosti a hodnotenosť vrstvami súčasného zvukového imidžu. Hummelove kvartetá však v ponuke svetových vydavateľstiev (a dá sa predpokladať, že aj v repertoári komorných telies) absentujú; výnimkom je projekt Britského Delmé Quartet z roku 2005 na značke Hypérion. Úsilie Moyzesovho kvarteta a vydavateľstva Pavian Records si preto pri bilancovaní faktorov „pro a contra“ zaslúži len pozitívne body v zmysle jednoznačného „pro“.

Tvorba prešporského rodáka žije s pochopiteľných dôvodov v tieni Haydna, Mozarta a Beethovena. Azda len obec klaviristov má možnosť hlbšie nahliadnuť do jeho autorskej poetiky a zaregistrovať nepopierateľné kompozičné špecifikál výrazných a progresívne koncipovaných diel. Komorné diela s participáciou klavíra sa takisto tešia záujmu svetových interpretov ako atraktívne koncertné tituly. Trojica Sláčikových kvartet op. 30 na podobný záujem ešte len čaká. Ak sa o hudbe na prelome 18. a 19. storočia chceme dozvedieť čosi skutočne relevantné, je to práve Hummel, kto podáva takéto informácie. Haydn, Mozart a Beethoven v zásade narúšali poetické a výkonnostné limity doby a pohybovali sa v historickom „ne-čase“. Hummel (a množstvo iných autorov) vystihuje vtedajší reálny stav vecí v jeho komplexnosti; nie je teda korektné viesť v zmysle zdôraznenia dobových praktík a požiadaviek akékolvek paralelne s tvorbou členov agilnej trojice. Z takto zvoleného zorného uhla je hudba troch Sláčikových kvartet veľmi podnetná a poskytuje hodnotenosť obraz zložitej doby; chvíľami dokonca prekvapí invenčnosťou alebo atypickými riešeniami: prekvapujúce sú v niektorých črtách napríklad menuetu sláčikových kvartet *C dur* a *G dur*. V *Kvartete Es dur* zasa Hummel podľa tradícií suity zaradil na pozíciu tretej časti archaickej pôsobiaci tanec *Allemande*. Podobne pozitívnych okamihov, pri ktorých má poslucháč právo zbystríť sluch, je v jednotlivých skladbách dostatok. Skúsení členovia Moyzesovho kvarteta neustúpili z pozícii hudobníkov, ktorí majú napriek desiatkam odohraných rokov zdravé ambície ponúkať čosi viac, než kommerčný paušál a vyvolené tituly. S hummelovským projektom išli možno aj do rizika; dnes už je predsa

štandardom, ak hudobníci interpretujú Hummelove diela v takzvanej autentickej interpretácii na kópiach dobových nástrojov. Principiálny otáznik „prečo takto?“ môže v myslach poslucháča visieť vo vzduchu, nemôže však znížiť dramaturgický apel tohto titulu. Zraniteľnejší je však nový album z hľadiska grafiky a textovej zložky. Dobová veda mesta v pastelových odtieňoch je určite pôsobivá. Čudesné a zmätočné sú však umiestnenia názvu ansámlu, mena autora a diel; nie je jasné, či ide o profilový album telesa alebo o hold Hummelovi. Pomerne veľký šokom bol pre mňa pohľad na vnútropodlažné dvojalbumu; akokolvek som na tento objekt hľadal, štyri strohé fotografické portréty členov ansámlu verus poetickej záber na Hummelov rodny dom na Klobučníckej ulici mi nejdú opticky ani významovo dohromady. Členov súboru si veľmi väzim a cením si ich úsilie, ale nezdá sa mi adekvátnie, ak na mňa pri prezentácii kompletneho opusu významného skladateľa rozpačito hľadá v civilnej fotografie, vhodnej na oficiálny doklad totožnosti. Hummelov portrét, žiaľ, celkom absentuje. Nenadchol ma ani komentár; autor sa sice šikovne, predsa však s nepochopiteľnou opatrnostou vyhýba zasvätenejšej, presvedčivejšej reflexii jednotlivých titulov a hľadá výhľad chodníčky v cítoch z vynikajúcej práce Paula Griffithsa alebo v údajoch o iných dielach, dedikovaných princovi Lobkowitzovi. Textová zložka akéhokoľvek albumu je celkom určite dôležitá a môže ovplyvniť hudobný zážitok. Nepredpokladám, že by tá o Hummelovi a jeho Sláčikových kvartetoch kohosi motivovala adekvátnie k nespornému dramaturgickému prínosu nového titulu.

Igor JAVORSKÝ



M. Varga & tEóRia OtraSu hudobné happeningy Hev-Het TUNE 2018

Improvizácia vždy tvorila neoddeliteľnú súčasť interpretačného prejavu Mariána Vargu, hoci v rámci koncertov išlo hlavne

o jeho sólové performance. Na sklonku života však improvizoval aj kolektívne s rôznymi hudobnými zoskupeniami a dôkazom je aj nahrávka *hudobné happeningy*, na ktorej Varga improvizuje so zoskupením tEóRia OtraSu. Ide o zážnam dvoch vystúpení zo Starého divadla v Nitre a Akadémie umení v Banskej Bystrici z rokov 2001–2002. Ansámbel komprovizovanej hudby, ktorého hybnou silou je Július Fujak na bicích nástrojoch a na klavíri, ďalej tvoria (na bystrickom koncerte) violončelista Jan Kavan a DJ Fero, v Nitre Kavana vystriedajú Dávid Šubík na trombóne a elektrických kastanetoch a Peter „Varso“ Varsavik na pozemnej elektrickej gitare. Improvisačný tok celého albumu sa po-hybuje po trajektorií voľne ohrazenej prvkami súčasnej hudby, ľudovej piesne, populárnej i rockovej hudby. Úvodný *Incipit* prináša mysteriozne, prchavé i drsné plochy s hrozivými ruchmi violončela a repetitívnymi echami elektroniky, miestami pripomínajúcimi retro scénickú hudbu. Najvýraznejšimi trackmi na albume sú *Hudobné happeningy I.-III.*, pričom prvé dva vychádzajúce z piesňových postupov sú naplnené skreslenými zvukmi syntetizátora, glissandami violončela a ľrečitými folklórnymi prvkami, s ktorými kontrastujú rockové momenty, robustné ruchy a elementy filmovej hudby či scénických produkcii. Tretí *Happening* prináša úplne inú atmosféru, prvky noise s divokými abstrakciami trombónu a záverečná *Ou(t)verture* je skvelou exhibíciou temnej gitary s industriálnymi zvukmi a ozvenami žánru hard core, ktorú jemne prekrýva ostinatný klavír. Medzi happeningy je „vložené“ krehké *Duo I.* Fujaka s Kavanom, s halucinogénne zahaleným klavírom komentujúcim lamentujúce linky violončela, pričom z rytmizovaných plôch sa vynorí alúzia zasnenej slovenskej ľudovej piesne ústiacie do groteskne nasvetenej polohy. Aj *Žltá ľalia: pre dve klaviatúry* (Varga s Fujakom) smeruje do pitoreskej zvukovej koláže, no predchádza mu Vargova rozhľahlá improvizáčná sólová „feéria“ tejto piesne. Ako pocitu Vargovi uviedli Fujak s Kavanom skladbu *Ranená HO*, ktoré úvodné akordy sú vytvorené z písma Vargovo meno. Ide o rapsodickú pieseň s prieohládnymi figuráciemi violončela a temnými farbami klavíra vo veľmi brillantnom, dynamickom prevedení. Hoci výsledný zvuk live nahrávky nie je vždy konzistentný a niektoré razantné vpády Vargových syntetických zvukov i gramofónového retro echo vnášané do subtilnej štruktúry ansámlu môžu miestami pôsobiť prehustene, album prekypuje množstvom pozoruhodných hudobných nápadov a osobitých zvukových plôch. Spoločným menovateľom interpretov je snaha o maximalizovaný

obsah, hráči narábajú s množstvom hudobných vzruchov a stále prinášajú nový materiál do prekryvajúcich sa vrstiev bez priestoru „na oddych“ a mozaikovitý proces postupuje naliehavo vpred bez náznakov vyčerpania alebo opakovania. *hudobné happeningy* predstavujú zaujímavý projekt, dokumentujúci menej známu uměleckú polohu Mariána Vargu.

Peter KATINA

jazz



Jan Hammer Seasons Pt. 1 Red Gate Records 2018

Jan Hammer je český hudobník svetového významu. Už v dospevajúcom veku jeho meno prerazilo na domácej jazzovej scéne vďaka formácii Junior trio (Jan Hammer, Miroslav Vitouš a Alan Vitouš). Tak ako kontrabasisti Miroslav Vitouš a George Mraz, dostal aj Hammer štipendium na štúdium v Bostone na Berklee College of Music. Tieto tri mená patria nesporné medzi najúspešnejších československých jazzových umelcov. Hammer aj Vitouš stáli pri zrode legendárnych formácií ako štýlotvorní skladatelia. Vitouš s kapelou Weather Report a Hammer v začiatkoch Mahavishnu Orchestra. Širšej verejnosti sa Ján Hammer predstavil hudbou k rozprávke *Šíleně smutná princezna* tesne pred svojím odchodom do USA. Zrejme ho tátu skúsenosť pritahovala najviac a po úspejnej jazzovej kariére ho vystrelila nahor jeho hudobná tvorba pre filmy a seriály. Najviac ho preslávila hudba k seriálu *Miami Vice*. Dovtedy, samozrejme, bol etablovaným hudobníkom, ktorý spolupracoval s menami ako Sarah Vaughan, John McLaughlin, Billy Cobham, John Abercrombie, Jack DeJohnette a mnohými inými.

Novy album Jana Hammera spôsobil na hudobnej scéne prekvapenie. Hammer žil dlhšie v ústrani, no tento rok zrejme aj kvôli jubileu uskutočnil pompézny návrat na koncertné pódiá po 10 rokoch, a to s gitaristom Jeffom Beckom a albumom *Seasons Pt. 1*. O album okamžite prejavili záujem fanúš-

kovia a niet sa čo diviť, kedže vyšiel po 24-ročnej pauze.

Pocit, ktorý vo mne tátu hudbu nechala, je veľmi ambivalentný a je ľažké uchopit jeho hudbu z akéhokoľvek uhla. Trinásť skladieb akoby zo starého sveta, z neexistujúceho filmu alebo neexistujúcej doby. Hned na začiatku, pri *Miami: Night* (pracuje s témou z *Miami Vice – Prodigal Song*), dostane poslucháč pocit, že je na relaxačnej masáži alebo šoféruje na nemeckej diaľnici, že sleduje zlý seriál z 80. rokov v mexickej komuniti v Queense alebo je na prednáške o prírodných produktoch, z ktorých sa vykľújú tabletky šťastia... Hammer sa vracia k mŕtvičkám svojej hudobnej minulosti a aktualizuje ju do nového príbehu. Každá scéna filmu, ktorý sa premieta poslucháčovi v hlove, sa premení na absurdnú a z hudby začne sršať niečo geniálne. Prepálená romantika, gitarové sólo, syntetizátorové zvuky z 80. a 90. rokov. Album prechádza z pokojných meditačných plôch prvých skladieb cez romantické hudobné motívy (*Suite European*) a disco s prvkami dnešnej elektronickej hudby (*April*) až po potrhané koláže českých rozprávok miešané s americkou detektívou. *Winter Solstice a New World II* chápem ako vrchol albumu. Napriek tomu, že hudba pôsobí ako filmová, zrejme by pri skutočnom filme nevynikla takým spôsobom, ako keď ju necháte napospas vlastnej fantázie. Po každom príbehu príde ďalší a Hammer pridáva všetky nástroje a zvuky, ktorým by sa každý dnešný tvorca ihneď vyhol. Zvláštne organové plochy a rockové gitary v *Sanctuary* či tvrdzo priznané sample sláčikových nástrojov, syntetického hoboja a „akože“ akustickej gitary v *Suite Latin*. V momente, keď neveríte vlastným učiam, príde po-krčená salsa, ku ktorej zrejme čerpal inšpiráciu z dávnej spolupráce s Carlosom Santanom a Al Di Meolom. V niektorých skladbách si spomeniete na Petra Gabriela či Marka Knopflera, no v zápatí prídu ďalšie zvraty a hudba z iného sveta. Paradox kontrastu zvukov a geniálnych aranžmánov zaručia tie najbizarnejšie asociácie. Jan Hammer je syntetický Kusturica a prenesie vás do cyber komiku tri-nástimi scénami, ktoré vytvárajú neopakovateľný príbeh a zážitok. Album je plný silných romantických a heroickejších témov, jednoduchých harmónií a čitateľných beatov. Skladby ako *Causeway Bridge* alebo záverečná *It's Time* sú tak za hranicou gýcha, že by to asi inému autorovi neprešlo. V hudbe cítíte osobnú výpoved, retrospektívnu, emócie a „šíleně smutnú princeznú“. Napriek tomu je to veľmi originálny

→ hudobný zážitok a akýsi „návrat do budúcnosti“ prostredníctvom hudby. V kontexte súčasných albumov, ktoré reflektujú dnešnú dobu a dnešný zvuk, vám Hammerov album spraví reset, poprípade dieru do hlavy, zastaví vás a nakoniec vám bude pripadat aktuálny a úplne súčasný.

Nikolaj NIKITIN



Inger Marie Feels Like Home

LP Stunt Records 2018
distribúcia Hevhétia

Nórská jazzová speváčka Inger Marie Gundersen (1957), vystupujúca pod umeleckým menom Inger Marie, nie je v Európe, a dokonca ani v rodnom Nórsku, príliš známa. Úspešnú kariéru si vybudovala predovšetkým na rozsiahlych turné po východnej Ázii, hlavne v Japonsku a Južnej Kórei. Na nórskej scéne bola líderkou bigbandu i jazzového kvinteta, spolupracovala s Mathiasom Eickom či Ulfom Wakeniusom, no nahrávaniu sa začala venovať až po 25 rokoch účinkovania v jazzových kluboch; jej debutový album *Make This Moment* pochádza až z roku 2004. Gundersenovej aktuálna novinka *Feels Like Home* vyšla v dánском vydavateľstve Stunt Records a podobne ako jej prechádzajúce štyri albumy (predovšetkým vysoko hodnotený *By Myself* z roku 2006 a *My Heart Would Have a Reason* z roku 2009), preukazuje vysokú konzistenciu, skvelé vokálne kvality a osobný šarm.

Inger Marie sa na svojich albumoch zameriava na prevzaté piesne, ktoré prezentuje vo vlastných aranžmánoch, pričom často odvážne pozmeňuje hudobný kontext slávnych populárnych hitov. *Feels Like Home* prináša desať baladických piesní, ktorých žánrové rozpätie siaha od jazzu a popu cez soul až po blues. Texty piesní voľne evokujú túžbu po domove, spomienky, plynutie času, dotyky prírody, kym hudobnú stránku zasa spája nostalgia, farebnosť a typická škandinávska introspekcia. Inger Marie dokáže majstrovsky narábať s vokálnymi líniemi a udržiava napätie a atmosféru „klubového prítmia“ vo všetkých desiatich za sebou idúcich pomalých piesňach.

Jej vokálny prejav je lahodný a senzitívny, bez teatrálnosti, má hlboký alt tmavej farby, používa jemné, citlivé frázovanie so zretel'hou dikciou a pomalým dopovedaním slabík a skvelú znelosť pri práci s polohlasom. Inštrumentálnu zostavu tvoria gitarista Hallgrím Bratberg, bubeník Jarle Vespestad, trubkár Per Willy Aaserud, klavirista Rasmus Solem, juhokórejský basista Sungsu Kim a Kristiansand String Quartet. Inger Marie prezentuje na albume napríklad hit „kráľa soulu“ Otisa Reddinga (*Sittin' on the Dock of the Bay*) so zahalenou melancholickou gitarou, hymnickú pieseň kapely Creedence Clearwater Revival *Long as I Have Seen the Light* či *Try to Find Me* od folkrockového speváka Grahama Nasha. Smutná trúbka a precítene frázovanie vokalistky vynikajú v skladbe *When October Goes* americkej pesničkára Johnnyho Mercera, v titulnej *Feels Like Home* Randyho Newmana prevažuje jemná rytmika a *I Know These Hills* prináša rozsiahle meditatívne plochy exotických farieb. Azda najviac pozitívnej energie sála z *When All is Said and Done* skupiny ABBA. Jemným dodatkom je krehký šansón *Švédky Barbro Hörbergovej Med ögon känsliga för grånt*, voľne inšpirovaný kabaretnými piesňami francúzskej speváčky Barbary. Americké i európske jazzové, soulové, folkové i populárne piesne obalené do škandinávskej melancholie a priezračných hudobných aranžmánov získavajú v tejto kolekcii balad unikátny umelecký rámec, ktorý rozhodne stojí za vypočutie.

Peter KATINA



Cirkus Metropol

N. Nikitin, L. Šrámek,
K. Mihálková, J. Bartoš,
J. Griglák, M. Buntaj a i.
Real Music House 2019

Hudobné partnerstvo Nikolaja Nikitina s Ľubošom Šrámkom siahá hlboko do histórie, až k prvemu záznamu hry bratislavského saxofonistu, na ktorý si vobec spomína – *Live in Murmansk*. A nie div, že vydržalo dodnes; obaja hudobníci si výborne rozumejú z interpretačnej/improvizačnej stránky a podobným smerom dokážu rozvíjať

aj svoj kompozičný a aranžérsky potenciál. Pekne to ilustroval ich nedávny spoločný projekt *Altar*, či už v pôvodnom duu, alebo v rozšírenej inštrumentálnej zostave. Po ňom, ako aj po ďalších projektoch realizovaných v Nikitinovom „dvornom“ vydavateľstve Real Music House, je jasné, že akákoľvek ďalšia produkcia dvojice Nikitin-Šrámek bude plávať pomerne ďaleko od vôd jazzového mainstremu, no zároveň bude s jeho tradíciou (aspoň na úrovni vyjadrovacieho jazyka) komunikovať dostatočne na to, aby sme stále mohli hovoriť o jazzze. Sotva sa na našej scéne stihol uvelebiti *Altar* a Real Music House už vypustili do sveta ďalší album v autorskej režii spomenutých dvoch páнов. Názov *Cirkus Metropol* je dokonale priliehavý; už z charakteru obálky aj „cirkusového“ plagátu vloženého v obale CD je zjavné, že hudba sa bude pohybovať na hraniciach dada a surrealizmu, že v nej bude prvok ľahkej absurdity aj falosnej (no celkom uvedomelo falosnej) nostalgie za dávno pominutými svetmi. Skrátka výrazová rovina, ktorá je Nikolajovi Nikitinovi aj Ľubošovi Šrámkovi prirodzená a blízka. Čo udrie do očí hned na úvod, je množstvo hostí účinkujúcich na albume. Nikolaj Nikitin má na našej scéne podobne nezastupiteľnú vlastnosť, akú mal kedysi Miles Davis na tej americkej: totiž tendenciu spájať výborných hudobníkov, ktorí by si inak spolu možno vobec nezahrali. V imaginárnom cirkuse vystupujú hned tria trubkári/krídlovkári (Juraj Bartoš, Ondrej Juráši, Matej Korbelič), tria trombonisti (Michal Motýl, Branislav Belorid, Tomáš Koprivčevič), dva bubeníci (Marcel Buntaj, Marián Ševčík) a popri nich kontrabasista/basgitarista Juraj Griglák, gitarista Pavol Bereza, speváčka Kristína Mihálková a Maroš Hečko na syntetizátoroch. Aj hlavní protagonisti striedajú nástrojové prevleky ako chameleóni: Šrámek okrem klavíra hrá na Hammond, Fender Rhodes či Wurlitzeri, Nikitin popri tenorsaxofóne príležitostne vezme do rúk klarinet a obaja sa tiež realizujú ako hráči na syntezátoroch. Nie je to však žiadny big band, z celej tejto pestrej ponuky vznikajú menšie ansámble, hudba ostáva viac-menej vždy v komornej podobe, dianie sa odohráva v rovine dialógov či sól na pomerne striedmom podklade a aj aranžmány sú skôr striedme, hoci z hľadiska vytvárania atmosféry efektívne. Neobvyklá pestrosť obsadenia je teda viač vecou striedania mikroodtieňov farby a individuálneho výrazu. Kedže nie je uvedené, kto hrá v ktorej z 15 skladieb, album sa stáva jednou

veľkou hádankou, ktorej riešenie vobec nemusí byť jednoduché vzhľadom na vynikajúcu hráčsku úroveň všetkých zainteresovaných. Ak Nikolaj Nikitin v minulosti unikal pokusom o štýlové zaškatulkovanie, aj tu sa mu to darí viac ako úspešne. Väčšina zo skladieb na albume pochádza z jeho pera a nemožno ich zaradiť do žiadnej zo zabehnutých kategórií bez toho, aby niečo vytŕfalo. Funky, groove, valčík, kde-tu vzdialená príhľad stredeurópskeho folklóru, swing, free... Hudba postupne prejde všetkým, no nikam nezapadne bezozvyšku. A k tomu ten scudzujući efekt syntezátorových pazuvkov... Čo tu však rozoznať bezpečne, je Nikitinov osobný tón vanúci z melodickej invencie a preferencie aranžérskych postupov. A takisto svojský typ melancholie, letné zachytenie momentov, keď je klaun v zákulísi, odličený s myšlenkami poletujúcimi kvôli všetkému (*Metropol Waltz, Lied*). Tu sa *Cirkus Metropol* prepája so saxofonistovými predchádzajúcimi albumami, nech bolo ich štýlové směrovanie akékolvek. Výnimkou je štvrtý track, *Little Fable*, jediná pieseň albumu a jediná skladba, ktorej hudobné autorstvo patrí len Ľubošovi Šrámkovi (text je od Jany Krčmárovej). Uvoľnená „swingovka“ v rýchлом tempe so skvelým vokálnym vkladom Kristíny Mihálkovej a vynikajúcim trúbkovým sólom predstavuje tú obvyklejšiu, jasné, optimistickú a bujarú tvár cirkusu. No aj tu, podobne ako vo zvyšku albumu, hudba poslucháčovi dáva najavo, aby ju bral s nadhľadom. Príbeh *Cirkusu Metropol* prejde rozvinutými, dômyselnely aranžovanými plochami s tradičnou schémou témy a improvizácií, ale aj akoby len letmo nadhodenými nápadmi a ideami experimentujúcimi s aranžmánom či napríklad rozložením zvuku v priestore. Alebo nefalšovanou davisovskou nonšalantnosťou (*Dance with Us*). A napokon vplynie do záverečných dvoch čísel (*Rainbow Cage a Night Session*), kde sa kontúry formy rozplývajú a dostáva priestor fantazijný rozlet v uvoľnenom a otvorenom hraní na hranici free jazzu. Veľkou pridanou hodnotou sú v tomto smere dialogické situácie medzi sólistami, ktorí vykročili zo zabehnutých schém jazzovej improvizácie a pôsobia dokonale spontánnym dojmom. Vrstvenie hlasov voľne improvizujúcich sólistov nad efemérnymi plochami elektronických nástrojov a pradivom komplexných metrorytmických tvarov v záverečných trackoch dáva *Cirkusu Metropol* nádych príjemnej psychedelie a posúva ho – zas a znova – do novej a neočakávanej dimenzie.

Robert KOLÁR

XXVIII.medzinárodný hudobný festival
International Music Festival**SLOVENSKÉ HISTORICKÉ ORGANY**
SLOVAK HISTORIC ORGANS

Slovenské historické organy

**25.8.-1.9.
2019****NEDELA**25. augusta 2019
17.00**Enrico VICCARDI***T. Albinoni, D. Scarlatti, Anonymous pieces,
F. Provesi, F. Capocci, V.A. Petrali*

VSTUP VOLNÝ

TALIANSKO

ŠTVRTOK29. augusta 2019
16.00**Přemysl KŠICA***F. X. Brizi, J. S. Bach, G. Böhm, J. Seeger, R. B. Kopřiva,
J. Pachelbel, P. Kien, J. K. F. Fischer*

ČESKÁ REPUBLIKA

VSTUP VOLNÝ

SOBOTA31. augusta 2019
16.00**František BEER***G. M. Monz, F. Dankwagmüller, J. S. Bach, J. P. Sweelinck,
K. Estermann, J. A. Reichen, J. Pachelbel, F. Herr*

SLOVENSKO

VSTUP VOLNÝ

NEDELA1. septembra 2019
16.00**Stanislav ŠURIN***J. P. Sweelinck, J. C. Kerll, J. Cabanilles, S. Marchfelder,
D. Zupoli, J. K. Väistö, B. Galuppi, B. Marcelllo, G. Muffat*

SLOVENSKO

VSTUP VOLNÝ

HLAVNÝ PARTNER
FESTIVALUfond
na podporu
umenia

ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ

hudobný život

USPORIADATEL

SPOLOK KONCERTNÝCH
UMELCOVFestival z verejných
zdrojov podporil
Fond na podporu umenia.
S finančným príspevkom
Hudobného fonduTHE ASSOCIATION
OF CONCERT ARTISTSSupported using public funding by Slovak Arts Council,
with a financial contribution from the Music Fund

Sunday, 25/08/2019 ■ 17.00

MOST PRI BRATISLAVERC Parish Church of the Divine Heart of Jesus
Organ by Vincent Možný, 1887**Enrico VICCARDI (Italy)***T. Albinoni, D. Scarlatti, Anonymous from Pithica,
F. Provesi, F. Capocci, V.A. Petrali*

Thursday, 29/08/2019 ■ 16.00

HORNÉ ZELENICE

Lutheran Church

Organ by Ignác Fazekák, ca 1855

Přemysl KŠICA (Czech Republic)*F. X. Brizi, J. S. Bach, G. Böhm, J. Seeger,
R. B. Kopřiva, J. Pachelbel, P. Kien,
J. K. F. Fischer*

Saturday, 31/08/2019 ■ 16.00

BRDÁRKA

Lutheran Church

Organ by Daniel Wallachi, 1762

František BEER (Slovakia)*G. M. Monz, F. Dankwagmüller, J. S. Bach,
J. P. Sweelinck, K. Estermann, J. A. Reichen,
J. Pachelbel, F. Herr*

Sunday, 1/09/2019 ■ 16.00

KAMENNÁ PORUBA

RC Church of All Saints

Organ by the Pažickýs of Rajec, 1850

Stanislav ŠURIN (Slovakia)*J. P. Sweelinck, J. C. Kerll, J. Cabanilles,
S. Marchfelder, D. Zupoli, J. K. Väistö,
B. Galuppi, B. Marcelllo, G. Muffat*MAIN FESTIVAL PARTNER:
THE SLOVAK ARTS COUNCIL

FREE ADMISSION TO ALL CONCERTS

Trnavské organové dni 2019
26. júla–30. augusta
XXIV. ročník
Bazilika sv. Mikuláša v Trnave

Ne 4. 8. Giulia Biagetti (IT)
Ne 11. 8. Saltanat Abilkhanova (KZCH) Tirnavia, M. Stahl
Ne 18. 8. Christian Bacheley (F), Voci allegre, A. Rapant
Ne 25. 8. Martin Bako, Stanislav Šurin, Cuore barocco, T. Kardoš
Pi 30. 8. Dina Ikhina & Denis Makhankov, organové duo (RUS)
Začiatky koncertov o 20.00

Kubínsky Organový Festival 2019
28. júla–25. augusta
VI. ročník
Kostol Povýšenia Sv. Kríža v Dolnom Kubíne

Ne 4. 8. Stefania Mettadelli (IT)
Ne 11. 8. Helmut Hauskeller (D) / Stanislav Šurin (SK)
Ne 18. 8. Johannes Skudlik (D)
Ne 25. 8. David di Fiore (USA)

VIVAT VOX ORGANI 2019
3. augusta–18. septembra
VI. ročník

So 3. 8. Stefania Mettadelli (IT)
Kostol Premenenia Pána Špania Dolina
So 10. 8. Gunnar Petersen (NO)
Kostol Premenenia Pána Špania Dolina
So 17. 8. Johannes Skudlik (DE)
Kostol Premenenia Pána Špania Dolina
So 24. 8. Geraud Guillemot (F)
Kostol Premenenia Pána Špania Dolina
St 28. 8. Waldemar Krawiec (PL)
Evanjelický Kostol a.v. v Banskej Bystrici
St 4. 9. Martin Bako (SK)
Evanjelický Kostol a.v. v Banskej Bystrici
St 11. 9. David di Fiore (USA)
Evanjelický Kostol a.v. v Banskej Bystrici
St 18. 9. Giovannimaria Perrucci (IT)
Evanjelický Kostol a.v. v Banskej Bystrici
Začiatky koncertov o 19.30

Konkúr do Slovenskej filharmónie

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkúr do orchestra Slovenská filharmónia
• na miesto 1. hráča v skupine lesných rohov
s nástupnou mzdu 1 590 € až 1 810 € (podľa dĺžky odbornej praxe).
Konkúr sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie (Medená 3) dňa **23. 10. (streda) o 14.30 hod.**
Požadované vzdelanie: VŠ príslušného smeru
Podrobne podmienky konkúru sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk. Prihláseným uchádzačom bude pozvánka na konkúr a notový materiál zaslané e-mailom (na požiadanie poštou).

Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu alexandra.snadikova@filharmonia.sk alebo písomne do **09. 10.** na adresu:

Slovenská filharmónia
Medená 3
816 01 Bratislava

Slovenská filharmónia poskytne uchádzačom klavírny sprievod (ladenie 442). Uchádzači si môžu na svoje náklady zabezpečiť vlastný klavírny sprievod.

**ORGANOVÉ DNI
V PIEŠŤANOCH 2019**
XX. ročník medzinárodného festivalu

Lúčnica **DOM UMENIA
PIEŠTANY** **Bachova spoločnosť na Slovensku** **Mesto Piešťany** **REZORT
PIEŠTANY**

Sobota, 3. august 2019, 19.00 – Evanjelický kostol SIBUSISO SIMELANE, tenor / Juhoafrická republika
MAREK STEFANSKI, organ / Poľsko
M. J. Královič, G. F. Händel, J. G. Rheinberger, G. Giurini, G. A. Merkel, C. Franck

Sobota, 10. august 2019, 19.00 – Farský kostol sv. Stefana SALTANAT ABILKHANOVA, organ / Kazachstan
J. S. Dusdriller, G. Böhml, J. S. Bach, G. F. Händel, S. AbdRahmanov, C. Bölkhardt, Ch. M. Widow, A. Vivaldi / J. S. Bach

Piatok, 16. august 2019, 19.00 – Dom umenia HELMUT HAUSKELLER, panova flauta / Nemecko
STANISLAV ŠURIN, organ / Slovensko
V. Kastlov, M. Corrette, J. S. Bach, L. Jindřík, M. Růžmann, P. Eben

Utorok, 20. august 2019, 19.00 – Dom umenia DAVID DI FIORE, organ / USA
G. F. Händel, J. S. Bach, F. Couperin, E. Satie, J. Bell, C. Saint-Saëns, A. Guilmant

SPRIEVODNÉ PODUJATIA:

Sobota 7. september 2019, 19.00 – Dom umenia Bangkok Opera Foundation
SIAM SINFINIETTA
Mládežnícky symfonický orchester, Bangkok - Thajsko
Smetanov Sucharitkul - dirigent
Program: Diela európskych hudobných klasikov a thajských autorov.

Utorok 17. septembra 2019, 19.00 – Dom umenia GADŽO EXPRES
Tanečná inscenácia, ktorá sa snaží búrať zaužívané stereotypy väčšinovo obyvateľstva o rómskej kultúre.
Námest, scenár a režia: Mariana Luterárová, Ján Luterán, Vladimír Michalko
Choreografia: Vladimír Michalko
hudba: Jurek Fallgrapp Litka, Michal Noga
V kočovnom predstavení o priateľstvách, nepríateľstvach a o živote Rómov očikujú skoro všetci autori a tanečnou skupinou Partia.

Utorok 24. septembra 2019, 19.00 – Dom umenia FRAGILE & BALET SND
Spojenie Baletu SND a vokálnej skupiny Fragile sfúšuje nejakoskončený veľký plný jedinečného umenia a zábavy.

PREDPREDAJ VSTUPENIEK:
DOM UMENIA Nábrežie 1, Kráska 1, Piešťany:
Predajňa - PO - PI: 14.00 - 17.00 a hodiny pred predstavením a www.ticketportal.sk
Rezervacie: www.narvestrelo.sk
INFO: www.domumenia.piestany.sk
Kontakty: 88 dom.umenia@sk.sk, +421 24 58 001 alebo 033 21 56 100
ZMENA PROGRAMU VYHRADENA!

VÝSTAVNÉ PRIESTORY DOMU UMENIA:

1. 8. – 1. 9. | Historia Slovenskej filharmónie
Dokumentárna výstava - Peter Štilička

1. 8. – 1. 9. | Posolstvo krásy
Výstava fotografií - Katarína Krajkovičová

1. 8. – 1. 9. | Umenie v parku 2019
Obrazy, sochy, plastiky - 8. ročník

3. 9. – 29. 9. | Dizajnéri/ky divadelného kostýmu
Expozícia dokumentuje takmer celé dejiny kostýmového výtvarníctva na Slovensku.
Realizované v spolupráci s Divadelným divadlom Bratislava.
Vernisáž: 3. 9. o 17.00 h

4. 9. – 29. 9. | Michaela Bodnárová
Výber z tvorby - obrazy, maľba
Vernisáž: 4. 9. o 17.00 h

STÁLA EXPOZÍCIA | SYMFONIA O ĽUDKEVU
Maľba - Akademický maliar Jozef Bobák
Foyer II, poschodie

STÁLA EXPOZÍCIA | Mini Galéria
Sborná výstava výtvarného umenia
Prízemie Domu umenia

VÝSTAVY SÚ OTVORENÉ:
UT – PI: 14.00 - 17.00 h, SO – NE: 14.00 - 18.00 h

hudobný život **Bratislava bez barier!**

Slovenskou Republikou Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky



100 ROKOV UMENIA 100 ROKOV SND

1

0

0

Zriaďovateľ SND

Generálny partner

Partneri

Oficiálna
minerálna voda
pre SNDPartneri
premiérGenerálny
mediálny
partnerMediálny partner
premiérHlavní mediální
partneri

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

A B O

19. 08. – 13. 09.

Prednostný predaj celosezónnych
abonentiek pre abonentov
zo sezóny 2018/2019 (abonentku
z minulej sezóny prosíme predložiť)

16. 09. – 04. 10.

Volný predaj abonentiek
pre všetkých záujemcov

07. 10.

Začína sa predaj vstupeniek
na jednotlivé koncerty
v sezóne 2019/2020 a volný výber
koncertov

11. koncertná sezóna
2019/2020